

НОВ БЪЛГАРСКИ УНИВЕРСИТЕТ

Департамент „Музика“

Докторска дисертация на тема

**„Педагогът Любомир Пипков в камерния жанр на
соловата песен с пиано“**

Докторант

Ермила Секулинова – Швайцер

Научен ръководител

проф. д.н. Димитър Христов

София 2011

СЪДЪРЖАНИЕ

УВОД	4
 ГЛАВА ПЪРВА – ОБЩИ НАБЛЮДЕНИЯ ВЪРХУ КАМЕРНИЯ ЖАНР СОЛОВА ПЕСЕН С ПИАНО ДО 1948	
I.1. Камерно-вокалният концерт и оперното изкуство в следосвобожденска България.....	6
I.2. Професионалното музикално образование и камерно-вокалната култура.....	17
I.3. Камерно-вокално творчество на първите ни композитори.....	19
I.4.Българските композитори класици и камерно-вокалното изкуство.....	23
 ГЛАВА ВТОРА – КАМЕРНИ ТВОРБИ ЗА ГЛАС И ПИАНО НА ЛЮБОМИР ПИПКОВ В МУЗИКОВЕДЧЕСКАТА ЛИТЕРАТУРА	
II.1. Библиографията	27
II.2. Любомир Пипков в изпълнителския процес	65
 ГЛАВА ТРЕТА – ПЕДАГОГИЧЕСКИЯТ ОПИТ НА ЛЮБОМИР ПИПКОВ	
III.1. Новооткрита педагогическа тетрадка на Любомир Пипков	99
III.2.Публикации, свързани с педагогическата дейност на Л.Пипков.....	110
III.3. Някои изводи от приложените спомени за Пипков.....	131
 ЗАКЛЮЧЕНИЕ	141
Справка за приносите на дисертационния труд	142

ПРИЛОЖЕНИЕ № 1 – Спомени за педагога Пипков в разговори с изтъкнати музиканти.....	143
ПРИЛОЖЕНИЕ № 2 - Списък на авторските интерпретации на Любомир Пипков	174
ПРИЛОЖЕНИЕ № 3 - Факсимиле на педагогическа тетрадка на Любомир Пипков	177
БИБЛИОГРАФИЯ	215

Увод

В първите години на моята работа като акомпаниятор на вокалисти винаги съм имала стремежа максимално бързо да науча повече, да вникна възможно по-задълбочено в културата на камерното пеене, широко разпространена в концертната практика на англосаксонския свят под формата на песенна вечер (Liederabend). Бях особено щастлива, да имам невероятния шанс да се запозная и да работя с една от най-изявените представители на този вид изкуство – певицата Елизабет Шварцкопф. Докосвайки се до този океан от знания и можење, аз разбрах, че камерното пеене е изкуство на най-тънко нюансиране и фразирание, изискващо от изпълнителите много широка палитра, както на емоционално ангажиране, така и на техническо съвършенство.

С годините, които трупах в професията, у мен се породих желанието да разбера каква е историята на това изкуство у нас. Имах бегли спомени от камерно-вокални концерти в тогавашната зала „Славейков“. От разкази на по-възрастни колеги бях слушала за работата им с Любомир Пипков. В кабинета на настоящия заместник ректор на Музикалната академия -- проф.Илка Попова, сред купища нотен материал, се намери една педагогическа тетрадка на Любомир Пипков. Постепенно започна да се сглобява картината на неговото важно присъствие и влияние в певческите среди. Така се появи идеята за написването на този труд.

Цел на настоящата разработка е изследване на многогодишната дейност на Пипков като преподавател по камерно пеене и рефлексите, които тази дейност има върху развитието на камерно-вокалното изкуство у нас. За постигането на тази цел си поставих няколко основни задачи:

1. Събиране на информация за останалото в спомените на колеги, работили заедно с Любомир Пипков.
2. Систематизиране и анализ на всички публикации за педагогическата дейност на Пипков.
3. Издирване и прослушване на авторските записи на Пипков в златния фонд на Радиото.

4. Проследяване на публикациите, свързани с изпълнителската дейност на Пипков.

5. Оформяне образа на Пипков като педагог.

6. Изграждане на представа за Пипков като изпълнител.

Мястото на Пипков в развитието на камерно-вокалното изкуство е историческо – той е създателят на академичната дисциплина камерно пеене. С големия си авторитет и силно личностно излъчване допринася за развитие и популяризиране на това изкуство у нас и оставя следа от своето артистично присъствие, която все още се помни и е предмет на разговори и коментари.

Надяваме се с настоящия труд да запазим и предадем част от спомените и знанието за педагога Пипков и на бъдещи изследователи, които биха се интересували от него.

Глава I. Камерният жанр солова песен с пиано до 1948

I.1. Камерно-вокалният концерт и оперното изкуство в следосвободенска България

Процесите на формиране на камерна музикална култура са сложни, повлияни от различни исторически, политически и общокултурни фактори. На първо място, още преди Освобождението (1878) в развитите възрожденски музикални центрове именно камерните инструментални или вокално-инструментални формации са първите състави, които формират бъдещите пластове в професионалната и любителска музикална култура. Известно е, че благодарение на професионалните военни духови оркестри (първият, съставен от чехи е през 1879) и на хоровите любителски състави българската музикална култура постепенно се институционализира (вж. Агапия Баларева „Хоровото дело в България от средата на XIX век до 1944”. С., изд. БАН, 1992; Елисавета Вълчинова-Чендова „Градската инструментална практика и оркестровата култура в България – средата на XIX – края на XX век”. С., Пони, 2000). Но именно камерното музициране, като естествено продължение на историята на домашното/салонно музициране през Възраждането, демократично в своята същност, носи свободата в съществуването на тези състави.

Първите професионални музиканти в България са чужденци, носители на традициите на европейската култура (Чехия, Унгария, Италия и т.н.). Още през средата на XIX век те привнасят непознати до този момент форми на изпълнителство, на организация и отношение към музикалния живот. Още по-осезателно това се наблюдава в младата следосвободенска държава. Успоредно с това голяма част от тогавашната ни техническа и хуманитарна интелигенция изпраща младежите си да учат в Европа и там тя включва в културните си интереси и потребности и музиката. При формирането на новата българска музикална култура, наред с хоровото дело, със създаването на военните и граждански оркестри, с опитите за създаване на оперен театър, важно място заема и камерното музициране. Във всички форми на любителско музициране – вечеринки, дневнинки, утра, забави и др., се включват и камерни изпълнения. „Наред с проявите на местния граждански хор или оркестър, наред с различни рецитации на стихотворения, „концертно рисуване”, дори и гимнастически номера, в тези концерти, характерни за културата на българския

град от края на XIX и началото на XX в., участват певици и певци, които пеят популярни песни, оперни арии (обикновено на оригиналните езици, защото няма български преводи и издания), акомпанират им пианисти, които съпровождат изпълнения и на цигулари или други инструменталисти, самите те свирят солови клавирни пиеси.” (Иван Хлеббаров, „Новата българска музикална култура”, изд. „Хайни“, С., 2003, с.214). Музицира се в княжеския дворец, в салоните на градските читалища, в частните домове на интелигенцията. Изпълнителите са любители -- инженери, адвокати, лекари, финансисти, военни и пр. Значението на подобни прояви за създаването на обществен интерес и необходимост от камерни форми на музициране е огромно.

Преди да се създаде оперен театър в България, вокалният камерен концерт очевидно е преди всичко и способ да се събуди интерес към оперната култура. Концертът, състоял се на 8 август 1890 във Военния клуб е исторически. Възпитаниците на висши учебни заведения в Прага -- Драгомир Казаков¹ - баритон, Иван Славков² - тенор и пианистът Ангел Букорещлиев³ представят програма от оперни арии, дуети и популярни български песни. Сред публиката е и самият министър-председател Стефан Стамболов. „Успехът на концерта стимулира решението да се отпусне субсидия за създаване на „Оперно отделение” към Столичната драматическа трупа „Сълза и смях”.“ (Иван Хлеббаров, цит.съч., с.220). На 2 януари 1891 е и първият спектакъл, който е по-скоро камерен вокален концерт – оперни фрагменти, акомпанирани на пиано, пак от Ангел Букорещлиев.

¹ Драгомир Казаков (1866-1948) – известно е, че е роден в Тулча. Завършва гимназия в Болград, а след това учи пеене при Фр.Пивода в Прага. 1886 получава държавна стипендия и постъпва в Пражката консерватория. През 1890 я завършва и се завръща в София. Един от основателите на „Оперната дружба”, където до 1914 пее, а след това режисира. Участва в ръководството на одържавената през 1922 Народна опера. В 1929 издава книга „Материали по историята на Народния театър и опера”.

² Иван Славков – възпитаник на Пражката консерватория. Пее в Столичната оперно-драматична трупа от основаването ѝ. През 1900 заминава за Сибир (по данни на Розалия Бикс, „Български оперен театър”, С., Музика, 1976).

³ Ангел Букорещлиев (1870-1950) - завършва органовата школа в Прага. Отлично образован, задълбочен и всестранно изявен музикант, организатор и художествен ръководител на опита от 1890-1892 за създаване на български оперен театър. Първият български концертиращ пианист. 1896 основава Пловдивското певческо дружество и е учител по пеене в Пловдивската мъжка гимназия. Автор на хорови китки за мъжки и смесен хор, хорови и солови песни. (Розалия Бикс, цит.съч.)

През 1899 концертно турне в София и провинцията със същата мисия – популяризиране идеята за създаване на оперен театър, предприема Константин Михайлов-Стоян⁴, когото Иван Камбуров определя като „първият и най-голям български оперен певец-тенор” (Иван Камбуров, „Илюстриран музикален речник” изд. „Хемус”, С., 1933). По това време той има вече завидна певческа кариера в Русия, пее на големи сцени в Европа. В запазените отзиви за неговите изяви като концертен певец четем само суперлативи: „Със своите концерти из цяла България Михайлов-Стоян доказва най-вече, че обикновените наши песни могат въобще да добият общо музикално значение. Незаменим наш народен певец.”; „При всичката мекота на гласа му не липсва сила и изпълнение, пълно с драматизъм.”; „Забележителен артист с голямо умение да се държи на сцената.”; „Свободен като у дома си, вълшебно оперира със своя глас и играе със захлас, на който мнозина завиждат.” (цитатите са по Р.Бикс, „Български оперен театър”, изд. „Музика”, С., 1976, с.134). В това концертно турне заедно с Михайлов-Стоян участват също Катя Стоянова⁵ – сопран (Розалия Бикс я определя като „първата българска камерна певица”), (пак там, с.160) и пианистката Мара Черен. Въпреки големия си успех, турнето не постига целта да убеди Министерството на просветата за необходимостта от оперен театър. Затова пък поставя началото на една традиция, която ще продължат много наши певци – да включват в концертните си програми обработки на български народни песни. Защо български народни песни?

Обяснението е просто – в съзнанието на българина звучи все още и силно фолклорното му наследство, с което той е живял столетия. Така се отваря път към вкуса и възможност в него да влязат нови стойности. Народната песен се използва като мост към съзнанието на слушателите. Но тя е и доминанта в

⁴ Константин Михайлов-Стоян (1853-1914) – както е добре известно, е роден в Бесарабия. Учи в Одеса, пее в различни хорове. През 1876 постъпва в консерваторията в Санкт Петербург. Има над 35 годишен стаж по оперните сцени в Русия. Гастроли в Милано, Париж, Варшава, Хелзинки, Цариград. Партнира на великия Шаляпин. Постановчик на първите премиери на „Оперната дружба”. Автор е и на трудовете: „Изповедта на тенора”, „Природният метод”, „По въпроса за основаване на българска народна опера”, „Закони на вокалността и методика на пеенето”

⁵ Катя Стоянова (1877-1956) – концертна и оперна певица, мецосопран. Учи в Дрезден, Мюнхен, Виена при О.Кранц, Г.Щарке, Е. Зиферт, Щайнбък, Хюбнер. Първата българска певица с траен и високо ценен принос в камерно-вокалната певческа традиция у нас. Развива разнообразна концертна дейност из цялата страна. По време на Първата световна война изнася 300 благотворителни концерта. (Р.Бикс, цит.съч.)

съзнанието на самия певец. И той я носи, и той ѝ се радва и намира красотата ѝ като висока ценност. Явлението осъществява висока степен на разбирателство между певец и публика чрез народната песен, при това продължава исторически дълго, чак до наши дни. Документирано е желанието на Панчо Владигеров да достигне цифрата 100 на своите разработки на народни песни за глас и оркестър (Евгени Павлов, „Панчо Владигеров“). В първите години на новия XXI век българската певица от световен ранг Веселина Кацарова издава в западна Европа компактдиск с български народни песни. Сега явлението има още по-широк смисъл – тя търси патриотични цели, но и интереса на западната публика към екзотиката на изтока на Европа.

Междувременно в София се основава първото Частно музикално училище (1905) -- с подкрепата на тогавашния министър на просветата проф. д-р Иван Шишманов – самият той запален любител-музикант, според Розалия Бикс: "...една от най-обаятелните и силни личности в културата на България на прелеза между XIX и XX в." (Р.Бикс, пак там, с.58). В новооснованото училище се изучава хорово и солово пеене – първи преподаватели са камерната певица Катя Стоянова (вж. по-горе) и Ефимия Илкова. Скоро редовните продукции и концерти на училището стават неизменна част от музикалния живот на столицата и редовно се отбелязват с рецензии в печата (по данни на Лилия Крачева, „Българска музикална култура от древността до наши дни“, С., Марс, 2008). Така музикалното училище постепенно се превръща в един от центровете на музикална култура и съществено допринася за възпитаването на вкус към оперното и камерното певческо изкуство в публиката.

Следващото турне на Михайлов-Стоян в България е организирано през лятото на 1907, този път съвместно с още едно емблематично за развитието на вокално-музикалната култура в България име – Иван Вульпе⁶ (бас), жена му –

⁶ Иван Вульпе (1876-1929) – роден в Болград, Бесарабия, както е добре известно. Завършва Московската консерватория при Умберто Мазети и Камило Еверарди с възможно най-високото звание „свободен художник“. Преподава в Императорското музикално училище в Иркутск. Първият интерпретатор на басов оперен репертоар в България и първият педагог, който предава своето разбиране за този репертоар и на многобройните си ученици. От 1912 преподава в Държавното музикално училище, по-късно Държавна музикална академия. Сред възпитаниците на школата Вульпе са : Илка Попова, Катя Спиридонова, Костанца Кирова, Михаил Люцканов, Михаил Попов, Петър Райчев, Цветана Табакова, Христо Бръмбаров.

певицата Богдана Гюзелева-Вульпе⁷ и нейната сестра Олга Гюзелева, която им акомпанира на пиано. Концертът в София се е състоял на 2 юни, в новооткрития Народен театър. Били са изпълнени оперни арии, дуети, терцети, а също така отново -- български народни песни. В отзив за концерта четем: „За първи път истински певци-художници без афектации, без външно маниерничене и без пресилености.” (в „Ден”, № 1227, 10 юни 1907, цит. по Р.Бикс, цит. съч., с. 6). Големият успех на турнето допринася за скорошното основаване на „Оперната дружба”, чието първо представление е на 18 октомври 1908. Изпълнени са откъси от „Фауст” на Шарл Гуно и „Трубадур” на Джузепе Верди. Иван Вульпе е човекът, който с цялата енергия на душата си се заема с организацията на първия оперен театър, изнася на плещите си основния басов репертоар години наред и едновременно с това полага основите на българската вокална педагогика, пренасяйки на българска почва натрупания в Русия педагогически опит и преподавайки на многобройна плеяда ученици специалната амалгама от италианско *bel canto* и руска актьорска школа *alla Шаляпин*. Забелязваме и една тенденция, която се очертава и при следващите поколения български певци – концертната и по-специално камерно-песенната изява съпътства целия творчески път на оперните певци като едно допълнително предизвикателство и възможност да изявят вокалното си умение и в друга насока, което от своя страна безспорно допринася за всестранното развитие на певческото и интерпретационното им майсторство. Това е защото, според нас, исторически оперната сцена още не предлага достатъчно възможности за певческа изява, възможностите се търсят в соловите изяви с пиано навсякъде, където се прояви интерес. Вижда се, че певците разширяват въздействието на своето изкуство, като разнасят репертоара си из цялата страна. Естествено е да го съобразяват със слушателските възможности на публиката, към която се обръщат. И го правят, за да се чувстват полезни като артисти, като носители на певческо солово изкуство.

⁷ Богдана Гюзелева-Вульпе (1878-1932) – дъщеря на проф. Иван Гюзелев – виден български учен-физик, историк и общественик. На 8-годишна възраст започва да свири на пиано. Участва като певица в любителски концерти – на един от тях се запознава с Иван Вульпе. Следва пеене и композиция в консерваторията в Дрезден. Първата жена в „Оперната дружба” (където пее всякакви роли – от Неда в „Палячо” до Кармен) и първата българска композиторка (операта „Психея”, оперетата „Съюзници”). (Р.Бикс, цит. съч.)

Така в България паралелно с първите успехи в основаването и развитието на оперното изкуство, се развива и камерно-вокалното музициране. Почти няма изтъкнат певец от състава на Дружбата, а по-късно и на Народната опера, който да не се е появявал на концертния подиум – системно, в по-дълъг или по-кратък период от кариерата си. Михайлов-Стоян, заедно със съпругата си – пианистката Вера Карамихайлова изнасят в периода 1908-1914 многобройни камерни концерти в страната и чужбина, в които българските народни песни задължително присъстват като колоритен акцент в програмата. „Прегледът на цялостната концертна дейност на Михайлов-Стоян, и в частност на изпълнението на български песни – народни и авторски, от 1908 до смъртта му през 1914 налага извода, че Михайлов-Стоян и Вера Карамихайлова са първата българска постоянно действаща концертна двойка“ (Илка Попова, „К.И.Михайлов-Стоян – основател на българския оперен театър и основоположник на българската вокална методика“, С., 2002, с.108).

Ярък пример за равностойното развитие на оперна и концертна дейност е и творческата биография на дуото Христина Морфова⁸ -- Людмила Проконова⁹ – също устойчив вокално-камерен ансамбъл. И при Морфова, като при много други, началото на певческата ѝ кариера е вокален концерт със съпровод на пиано (в края на първото десетилетие на века, в Чехия). Според Иван Камбуров тя е „...след Михайлов-Стоян най-вдъхновената изпълнителка на народни песни“ и по-нататък: „Когато Морфова пее и най-тъжните епически песни и балади, и най-веселите любовни и хороводни песнички, нейната маска (изразът на лицето ѝ - б.а.) отразява съдържанието на текста, и когато ги слушаме – пред нас изникват цели сцени из нашия народен бит.“ (Иван Камбуров, „Илюстриран речник“). Показателно е, че известният наш критик е впечатлен най-вече от физическия израз на певицата, което в един камерен концерт е в центъра на вниманието на публиката и е важен фактор за емоционалното пресъздаване на творбата. Това, че тя така съвършено владее това изразно

⁸ Христина Морфова (1889-1936) – изследователите посочват, че е родена в Стара Загора. 1906 заминава за Прага, където учи в знаменитата певческа школа на Фр.Пивода. Запознава се с по-късната си неизменна съратница Людмила Проконова. Дебютира и се утвърждава на оперните сцени в Чехия. По-късно постъпва в „Оперната дружба“.

⁹ Людмила Проконова (1888-1959) – известно е, че е родена в Прага. Учи пиано и пеене в тамошната консерватория. От 1931 до края на живота си живее в България. Професор по пеене в НМА (тогава ДМА). Нейни ученици са Лиляна Барева, Сийка Петрова, Николай Гаубич, Петя Иванова и др.

средство, говори за високото ниво на нейното майсторство. През 1910 Христина Морфова и Людмила Проконова поставят началото на редовни, т. нар. популярни концерти във Военния клуб. Това е първо по рода си явление в музикалния живот на столицата. Тези концерти имат културно-образователна мисия и успяват да спечелят многобройни почитатели на камерно-вокалното изкуство. Камерната двойка концертира също така и в чужбина -- в Чехия, Будапеща, Виена, Москва. Репертоарът им включва многобройни обработки на народни песни (които Людмила Проконова прави специално за Христина Морфова), арии, но също така – Шуберт, цикъла „Хубавата мелничарка” и Мусоргски -- цикъла „В детската стая” (първо изпълнение в България – 1924), (по данни на Ив.Хлебаров, цит.съч.). „След Константин Михайлов-Стоян и другите пионери на концертното изпълнение на българска народна песен, Морфова оставя най-силното впечатление у нас именно с интерпретациите си на народната песен – българска, чешка и на другите славянски народи, изпълнявана с неподражаемо майсторство и помнена и досега като образец за равностойност между изключителните художествени достойнства на сътвореното от народния гений и неговата интерпретация.” (Розалия Бикс, „Български оперен театър“, С., изд. „Музика“, 1976, с.93). Тя цитира и няколко отзива за изяви на Христина Морфова, които са показателни за невероятното въздействие, което е оставяла певицата у слушателите си: „Христина Морфова има грамаден и мощен глас, великолепен по качество и превъзходен в колоратурната си техника.” (Лондон, 1923); „В гласово отношение Морфова е певица от най-висок ранг. Нейният сопран блести с победоносно великолепие из цялата зала.” (Братислава, 1920). Иван Камбуров – в „Профил”, писан през 1924 : „Голямата артистка и певица Христина Морфова – единствена след Михайлов-Стоян – вдъхновено и с художническа проникновеност изпълнява нашите народни песни. Обладавайки рядка многостранност и артистически дарования, тя е незаменима майсторка и в тъжните, елегични народни песни, и в хумористично-насмешливите. Цялото нейно същество диша непринуден хумор; тя живее с тон и слово, в мелодия и текст, създавайки пластически цели образи и характери. Изкуството на типизация и характеристика на Морфова в пълна артистическа мяра – и на концертния подиум, и на сцената тя създава настроение, моделира типове, твори живот. Обладаваща глас, способен на най-задушевна лирика и най-силен драматически акцент, рядък темперамент, и

голяма артистична интуиция, и тънко чувство за стил, Христина Морфова е еднакво голяма концертна и оперна певица. Едно рядко явление.” Като влиза в репертоара на оперни певци, ще отбележим сега, народната песен получава ново въплъщение: тя се изпълнява от певци с школувано, най-често белкантово пеене. Не звучи с открито народно пеене, а е преобразувана в шлифована и естетически нова окраска. Българският слушател обогатява представите си за народната песен, като я слуша в ново звучене. Учи се на нови оценки. Преживява в по-високата естетическа степен на възприятие. Не излиза от народната песен, но влиза в нов звуков свят. Приобщава се към него. Нямаме данни за подходите на школуваните певци към народната песен – дали са преобразивали певческата си постановка в някаква степен към народния репертоар, дали са търсели нови звукови решения, дали са просветлявали или затъмнявали звука, как са се справяли с интонационната чистота на народната песен, как са усвоявали фолклорната мелизматика. Това са проблеми, очевидни за всеки, който познава школуваното певческо изкуство, но не намираме никъде данни за решаването им. Не можем да приемем, че са били неосъзнавани и решавани спонтанно, по-скоро певците не намират за нужно да отворят врати към собствените си проблеми. А и критиката не достига до въпросителни в тази насока.

Интересен е фактът, че Морфова, както и Вульпе, съумява успешно да съчетава активна концертна дейност, кариера на оперната сцена и интензивна педагогическа дейност. През 30-те години творческият тандем Морфова-Проконова основава Частна певческа школа „Христина Морфова”, чиито редовни концерти и оперни вечери стават неотменима част от културния живот на столицата и са обект на подробно обсъждане и рецензиране в пресата, наравно с премиерите на Народната опера, концертите на Държавната филхармония и Академичния симфоничен оркестър: „Всички ученици на Морфова притежават такава добра дикция, на която мнозина певци от сцената биха могли да завидят”(Ив.Камбуров). „Тазгодишната продукция на учениците на Морфова затвърди името ѝ като една от най-добрите педагожки в областта на певческото изкуство. В сегашната продукция освен женски гласове, неочаквано разкриха богатството на гласовия материал, моделирано в майсторство и хубав вкус и мъжете -- ученици на Морфова.” (Крум Бояджиев).(цитатите са по Р.Бикс, цит. съч., с. 79).

Постепенно практиката на камерното пеене се популяризира, но ако се съди по историческите данни, с които разполагаме, и тук привеждаме част от тях, ще се забележи, че историците музиковеди правилно акцентират върху значението им, изтъкват ги и ги поставят като жалони в развитието на културата ни. Но веднага трябва да се види и това, че тези концерти са все пак рядкост в годишния културен живот дори и в столицата, а извън нея в много градове те са само откъслечни прояви. Имат наистина емблематичен смисъл и указват културна посока, но като концертно всекидневие са още много далече от достатъчно често влияние върху съзнанието на българина. Вярно е, пресата чрез критиката прави тези прояви много по-широко достояние, изявява се вторично слушане, чрез разказа за него, но и това е все още рядкост в масата от събития, които и тогава се случват всекидневно. Все още не може да се говори за обилно насищане на концертния живот и превръщането на камерните певчески изяви във всекидневие, в естествена принадлежност към всекидневието. Според нас, това е теза, която трябва да се осмисли и да се потърсят нейни следствия в историко-психологически план.

Много изявена камерна интерпретаторка от разглежданото време е Мара Маринова-Цибулка¹⁰. Тя е една от първите български изпълнителки на художествени песни. Изнася стилни камерни концерти, също и в чужбина (Детмолд, Бреслау, Париж, Мюнхен). Концертира също така съвместно със струнния квартет на съпруга си – виолончелиста Иван Цибулка. Като дългогодишна вокална педагожка е известна с това, че настоятелно работи със студентите си в областта на соловата песен с пиано.

Друга е отправната точка и насоката в изкуството на нашия прославен певец – Петър Райчев¹¹. Още при първите опити за утвърждаване на „Оперната дружба“, Михайлов-Стоян го привлича за хорист. През 1909 той

¹⁰ Мара Маринова-Цибулка (1891-1977) – учи в Мюнхен, където задълбочено работи върху песенното творчество на немската романтика. 1921 се завръща в България и става преподавател в НМА (тогава ДМА). От 1925 – извънреден, а от 1936 – редовен професор там. Сред учениците ѝ са Катя Попова, Тодор Мазаров, Льоли Даскалова. (Р.Бикс, цит.съч.)

¹¹ Петър Райчев (1887-1960) – известно е, че е роден във Варна. Майка му е позната народна певица. 12-годишен постъпва в хора на Варненската мъжка гимназия с диригент Добри Христов. Учи при Иван Вульпе, по-късно в Московската консерватория при Умберто Мазети. Първият български певец, който печели широка международна известност. От 1950 до 1958 е редовен професор в НМА (тогава Българска държавна консерватория). Негови възпитаници са : Антон Янков, Борис Богданов, Надя Шаркова, Валентина Александрова и др.

дебютира и като солист в ролята на Едгардо в сцени от „Лучия ди Ламермур“. След двугодишна специализация в Неапол при известния педагог Фернандо ди Лучия, предшественик на великия Енрико Карузо, Петър Райчев осъществява първото си излизане на чуждестранна сцена – Ковън Гардън в Лондон. В навечерието на Първата световна война заминава за Русия, където пее на престижни сцени. В България се завръща през 1920. Първия си концерт изнася в родния си град – Варна, а след това се представя с поредица спектакли в Софийската опера. Към средата на 20-те години Райчев редовно гастролира в Белград, Загреб и Любляна, а после се установява в Милано. От там стартира и международната му кариера. Името на българина се появява в афишите на големите театри в Италия, Франция, Великобритания, Австрия, Германия, Испания. През петнадесетте сезона в чужбина певецът не забравя българската публика – всяка година той участва в десетки спектакли и концерти не само в София, но и в редица други културни центрове. Окончателно се завръща в родината през 1936, като до 1945 продължава редовните си гастроли в Европа. Освен на оперната, Петър Райчев има голям успех и на камерно-концертната сцена, където заема едно от първите места в концертния живот. Осъществява многобройни рецитали, с които се прославя като изключителен майстор на руския романс, италианската канцонета и българската народна песен (данните са от различни източници).

Констанца Кирова¹² -- мецосопран, е също именита певица, която проявява постоянен интерес към камерното пеене. Интересен е пътят ѝ на развитие – започва кариерата си като драматична артистка – учи актьорско майсторство в Париж. През 1918 започва занимания с Иван Вулпе, които допълва със специализация във Виена при Д.Андерсен и Метерних. 1923 дебютира като Любаша в „Царска годеница“, след което изпълнява многобройни главни роли в постановки на Народната опера. По данни на Розалия Бикс (цит.съч.), Констанца Кирова пее Кармен над 80 пъти, Амнерис – над 60 пъти. Паралелно с това активно концертира в страната и чужбина: Виена, Грац и Залцбург – съвместно с пианистката Панка Пелишек (1921-1923),

¹² Констанца Кирова (1896-?) – родена в София, както е добре известно. Завършва френския колеж. След като слиза от сцената на Софийска опера (1941), се отдава на педагогическа дейност. Преподава във Варненска опера (1951-1952), в Музикалния театър (1953-1956), една година е вокален педагог в Китай (1960-1961). Нейни възпитаници са Любомир Бодуров, Божана Продева, Радка Гаева и др.

Париж (1931), Лил и Нанси (1931-1932). Съвременникът ѝ – музикалният критик Иван Камбуров я определя като „концертна певица“. Прочута със стилните си програми с песни на Хуго Волф и Рихард Щраус, тя е една от певиците, които първи популяризират у нас традициите на немско-австрийската вокално-изпълнителска школа.

Михаил Попов¹³ -- бас, възпитаник на Иван Вульпе и негов директен наследник на оперната сцена, където 1927 поема централния басов репертоар на Народната опера и го носи през следващите 40 години. Певец с висока музикална култура, който се изявява много убедително и на камерната сцена (Розалия Бикс, цит.съч.). Пеенето му е основано на най-добрите принципи на на италианското belcanto и дълбоко аналитична разработка на изпълняваната творба, при която водещо значение има разкриването на идейно-смисловата същност на образа. Разнообразната концертна дейност на Михаил Попов го поставя между най-добрите камерни певци на България. Ангажира се също така с първи изпълнения и популяризиране на произведения от български автори. През 1929 изпълнява премиерата на вокалната балада „Конници“ на авторски концерт на младия Любомир Пипков. Дългогодишно творческо сътрудничество и приятелство го свързва и с Панчо Владигеров. Той е първи изпълнител на много от песните му. Двамата изнасят редица концерти в България и чужбина, на които на пианото акомпанира композиторът. През 1947 му е присъдено званието „майстор на художествената песен“.

Иван Петров¹⁴ -- баритон, е също певец, който активно присъства на камерната сцена в първата половина на кариерата си, преди да замине за Америка през 1937. Той завършва Музикалната академия в Рим и се завръща в България. Дебютира в Софийската опера като Фигаро в „Севилският бръснар“. Паралелно с изявиите си на оперната сцена, развива оживена концертна дейност – многобройни самостоятелни и сборни концерти с обширен репертоар

¹³ Михаил Попов (1899-1978) – роден в Плевен, завършва гимназия в родния си град и право в Софийския университет (1923). За кратко специализира при Ди Лучия в Неапол. Дебютира през 1927 в Софийска опера в ролята на Мефистофел. Успоредно с оперната си кариера развива разнообразна концертна дейност. (Р.Бикс, цит.съч.)

¹⁴ Иван Петров (1899-1963) – роден във Велико Търново. След няколкогодишна кариера на сцената на Софийска опера, през сезона 1930-1931 е ангажиран като гастролел певец на Руския оперен театър в Париж, заедно с Фьодор Шаляпин. През 1937 с италианския оперен театър „Сан Карло“ заминава за САЩ, където пее в много престижни театри. Установява се в Лос Анжелис, там развива дейност и като вокален педагог. (Р.Бикс, цит.съч.)

от над 300 песни, между които особено място заема българската художествена песен (по данни на Р.Бикс, цит.съч.). През 1928 за пръв път изпълнява солови песни на Любомир Пипков на неговия първи авторски концерт в София. По инициатива на Иван Петров, Радио София провежда цикъл от 30 концерта, посветен на българските народни песни, които той изпълнява със съпровод на оркестър от народни инструменти. Отново попадаме на същия проблем: народни песни се пеят от школуван певец и то в съпровод на народни инструменти. Как е била възприемана тогава тази нова комбинация? Нямаме данни.

Забелязваме още една особеност в историческия процес: никъде не се говори – в рецензии и отзиви, в спомени – за качеството на клавирното участие в певческите изяви. Почти или много рядко се споменават имена на пианисти. Не се оценява тяхното изкуство като индивидуално участие. И дори още нещо: не се говори за качеството на дуетния ансамбъл певец-пиано, за същинските стойности на камерното музициране като изява на двама равностойни изпълнители. Оценява се само певецът. Заслугите на изявите се приписват изцяло на него. Вярно е, той застава в центъра на вниманието, но с това исторически запазените публични оценки имат ли съзнанието за камерно вокално музициране? Очевидно не, защото изявите не се тълкуват от гледната точка на ансамбловостта, на колективността в дуетното преживяване певец-пиано. Дори не се описват или задържат в спомените постиженията на пианистите в този ансамбъл. Единственото по-сериозно споменаване на участващия пианист е в двойката Морфова-Проконова. Те наистина се схващат като колективна изява, като ансамбъл, оценява се тяхната сработеност и артистично разбирателство, но изкуството на Проконова не влиза в рецензиите, на повърхността е винаги високото майсторство и въздействие на Морфова.

I.2. Професионалното музикално образование и камерно-вокалната култура

Началото на 20-те години започва процес на изграждане на професионално музикално образование в България. В различни градове извън столицата се издигат инициативи за формиране на средни музикални училища – Пловдив (1920), Бургас (1921), Варна (1922), поставя се началото на музикално обучение и в Русе. (Лилия Крачева, „Кратка история на българската

музикална култура”, изд.“Абагар”, С. 2001, с.142). През 1921 се основава Държавната музикална академия в София, където като вокални педагози са назначени известни певци, получили образованието си в чужбина: Иван Вульпе (в Русия), Христина Морфова (в Чехия), Мара Маринова-Цибулка (в Германия). Те започват да обучават професионални кадри, които се вливат в музикалната култура като цяло и в частност – в концертните и камерно-музикални прояви. В столицата концертите, в това число и камерните, се организират от няколко частни музикални къщи: концертна дирекция „Орфей”, музикална къща „Кремона” на Михаил Кремен, концертна дирекция „Филхармония”, ръководена от Георги Белчев. Тези концертни агенции организират концерти на наши и чуждестранни изпълнители (по данни на В.Налетова, Л.Крачева, Ив.Хлебаров). Така например през 1928 публиката в София има възможността да се запознае с изкуството на известния камерен певец Лео Слезак, който изнася програма с песни на Шуберт, Шуман, Брамс и Рихард Щраус. Неговият концерт запознава столичната публика с особеностите на австрийско-немската вокална школа. В рецензия за този концерт четем: „Слезак учудва не толкова със съвършената си техника, колкото с умението да постига камерна интимност в атмосферата на своите концерти.” (В.Бобчевски, „Свободна реч”, 28 окт.1928). Камерният певец Рудолф Вацке, с акомпанимент на Лиляна Христова (дъщеря на Добри Христов), концертира в София през 1934. „Започва проникването на немската камерно-вокална традиция у нас...”, пише Иван Камбуров в статията си „Един рядък концерт” („Камбана”, 22 окт.1934). Така дейността на концертно-гастролните агенции изиграват историческа роля за възпитанието на българската публика в областта на камерната вокална музика у нас. От една страна, българските слушатели се запознават с най-добрите постижения на камерното изпълнителство в Европа, а от друга страна се дава възможност за изява на българските камерни интерпретатори-пианисти.

Извън столицата като своеобразни заместители на концертните дирекции са многобройните музикални дружества. През 20-те и 30-те години в страната съществуват музикални дружества в почти всяко селище. Виолета Налетова в статията си „Наблюдения върху историческото развитие на камерната музикална култура в България след Първата световна война” (Годишник на БДК, т.8, С.,1984, с.323) пише, че основната дейност, с която се занимават дружествата, е организирането и провеждането на концерти в селището (по-

голямата част от които – камерни). Участниците са обикновено местни любителски сили, но има случаи и на поканени наши и чуждестранни изпълнители (вероятно според финансовите възможности на съответното дружество). Организиран се всякакви музикални инициативи: утра и вечеринки, концерти по различни поводи и годишнини. Виолета Налетова изброява няколко такива концерти : музикално дружество „Лира” в Русе устройва концерт на тенора Дмитрий Смирнов през 1923 (в.„Русенска поща” – 7.03.1923). Дружество „Кавал” в Стара Загора организира концерт на инструменталистите Асен Вапорджиев и Славко Попов през 1926 (в.„Кавал”,Стара Загора,1.09.1926). Дружество „Приатели на музиката” в Пловдив редовно кани различни музиканти да концертират (по думите на Сия Чалъкова). По обявления и отзиви в тогавашната преса може да се заключи, че и останалите музикални дружества : „Родни звуци” в Бургас, „Искра” в Казанлък, „Родни звуци” в Шумен, „Железни струни” в Разград, „Гусла” в Трявна, „Кавал” в Ловеч и др., са организирали подобни музикални прояви.

Една от най-разпространените неофициални форми на камерно изпълнителство, според Виолета Налетова (цит.съч.), е домашното музициране. Изпълняването на различни камерни произведения, включително и вокално-камерни, в българските домове е свързано с бита преди всичко на интелигенцията – учители, литератори, художници, прависти и пр. Сведения за такива домашни концерти има в мемоарни, биографични и автобиографични книги и материали, също в спомени на живи съвременници. Например, много от произведенията на Димитър Ненов са прозвучали за първи път в дома на Асен Златаров. Има данни за такива събирания и в дома на Елисавета Багряна, на Фани Попова - Мутафова, Николай Лилиев, Боян Пенев, Мара Белчева. На един такъв домашен концерт през 1926 Андрей Стоянов за пръв път свири на пианото свои песни по стихове на Николай Лилиев (Виолета Налетова, цит.съч.). А кой пее? Няма данни кой е певецът.

I.3.Камерно-вокално творчество на първите ни композитори

Раздвижването на концертния живот и постепенното популяризиране на камерно-вокалното музициране водят и до засилен интерес на композиторите към този жанр. В същата година, в която се създава висшето музикално

училище – Държавната музикална академия – 1921, българското правителство приема закон, който има за цел да подтикне цялото българско изкуство към прогрес: Закон за поощряване на родното изкуство (25.08.1921). Законът отпуска ежегодна награда от 10 000 лв. за създаване на оперно, камерно или симфонично произведение. През 1922 наградата спечелва Добри Христов за написването на едно камерно-вокално произведение – „18 народни песни за глас и пиано” (по данни на В.Налетова, цит.съч.).

Добри Христов¹⁵ – съзателят на българската солова художествена песен (според българските историци), пише ранните си обработки на български народни песни за големия певец и актьор Михайлов-Стоян по мелодии, записани от самия него. Като основен принцип при този жанр той издига неприкосновеността на народната мелодия. Обработките са хармонизации на автентични фолклорни мелодии, обикновено куплетни песни, при които и мелодията, и акомпаниментът се повтарят с различен текст. Такива са лирико-хумористичната „Луковитски моми”, където „неправилният такт” на народната песен е нотиран с универсална европейска метрика, епичната „Татунчо” или танцувалните, жизнерадостни „Кериното либе” и „Милке ле байова”. Друг път за обработване и продължение на фолклорната мелодия композиторът намира при песните „Пиле пици”, „Милке, ле” и „Я разтуряй, Цвето моме” – мелодията се запазва непроменена, но се варира клавишната партия, което дава възможност на изпълнителя да изгради драматично развиващ се образ. Съвременникът Иван Камбуров пише за изпълнението на Михайлов-Стоян на тези обработки: „...ималят щастието да чуе тази песен („Я разтуряй...”) в изпълнение на вдъхновения и незабравим в художественото възсъздаване на народните песни наш певец Михайлов-Стоян, никога не ще може да забрави нито песента, нито изпълнителя ѝ. Михайлов-Стоян пееше и плачеше, и

¹⁵ Добри Христов (1875-1941) – композитор, музикален теоретик, хоров диригент, академик от 1930. Роден във Варна, където завършва гимназиалното си образование и става учител по музика. През 1899 основава във Варна певческото дружество „Гусла”. Учи композиция при Антонин Дворжак в Прага. След завръщането си в родината, участва активно в изграждането на хоровото дело у нас. През 1907 с увертюрата „Ивайло” печели конкурса, обявен за откриването на Народния театър в София и се премества да живее в столицата. От 1918 до 1920 е директор на Държавното музикално училище. От 1922 до 1933 преподава теория в Музикалната академия. През 1930 е избран за член на Българската академия на науките. Композира хорови и солови песни, оркестрови пиеси, църковна музика и започва активна изследователска дейност в областта на фолклора, резултат от която са трудовете: „Ритмичните основи на народната ни музика” (1913), „Техническият строеж на българската народна музика” (1928). Развива активна публицистична дейност. (Енциклопедия на българската музикална култура, С., БАН, 1967)

заразяваше всички със своето прочувствено изпълнение”. (цитат по Венелин Кръстев, „Добри Христов”, с.108).

Постижение в жанра художествена песен представлява цикълът „Бекярски песни” по текст на Цанко Церковски: „Вино пия”, „Леле, Боже”, „Сивляна” и „Девоиче”. Отделните песни са свързани от общия сюжет – за несподелената любов, за страстното ѝ търсене и за бекярската сиромашия и скитничество, за мъките из далечна чужбина. Тези две теми са неразделно свързани и в поетичното слово на Цанко Церковски и се появяват с характерните мотиви и лексика на българската архаика. Това обуславя и фолклорната основа на музикалния език в цикъла – „в народен дух”, както го определя самият композитор в изданията. Въпреки, че в изпълнителската практика не се е създавала традицията да се изпълняват заедно, песните се възприемат като цикъл. Редът им се определя преди всичко от развитието на поетичната инвенция : от признанието в любов („Вино пия”) и бекярските несгоди („Леле, Боже”), към търсенето на любовта („Сивляна”) и борбата за нея („Девоиче”). (Иван Хлеббаров, „Новата българска музикална култура“, С., Хайни, 2003). Затова и песните се появяват в изданията в този ред. Значителното творчество на Добри Христов в областта на соловата песен е базата, върху която ще стъпят следващите композитори, негови приемници, развивайки положените от него принципи и традиции. Особено място в развитието на жанра има чешката певица, пианистка и композиторка Людмила Проконова (вж. по-горе), която установявайки се в България, допринася много за развитието на българската музикална култура и на камерно-вокалното изпълнителско майсторство. Тя хармонизира и обработва народни песни и пише солови песни в народен стил за съвместните концертни изяви със сопраното Христина Морфова. Сборник от десет песни-обработки „Български народни песни” от репертоара на Христина Морфова е издаден 1926 в Прага. Обработките на Людмила Проконова имат популяризаторско значение, тъй като е известно, че са изпълнявани на концертите на камерната двойка не само в България, а и на големи европейски сцени – в Париж, Лондон, Виена, Прага. Голямата любов на Морфова и Проконова към българската народна песен, както и съзнанието им, че чрез тази песен ще дадат възможност на европейците да открие един непознат свят, оказват своето влияние върху развитието на жанра. Сред най-известните песни на Проконова са : „Еленке,

Еленке”, „Залюляля й Ганка”, „Рано е Радка ранила”, „Лъох”, „Пустите му моми жеравненки”, „Стоян мами думаше”, „Лиляна”, „Друп”, „Витане бане”, „Ганьо”, „Черньо”, „На хорото”. И за Проконова респектът пред сътвореното от народния гений и неприкосновеността на фолклорната мелодия е определящ принцип. Обработките ѝ се характеризират с богатство на инвенцията и фантазията, с което се съгласяваме и днес. Авторката демонстрира отлично познаване на възможностите на певческия глас и поставя вокалната партия максимално удобно. Клавирната партия е широко разгърната (авторката е отлична пианистка), фактурата е наситена и пълнозвучна, използват се всички регистри на инструмента. Обработките на Проконова имат определено педагогическо и методическо приложение и до днес са сред произведенията, които задължително присъстват в учебните програми по класическо и камерно пеене.

Друг композитор от това време, който се интересува от камерния жанр е Георги Спасов¹⁶. Автор е на 150 солови, хорови и детски песни (сред тях известната „Високи сини планини”, по текст на Младен Исаев). Първите му песни са „Люти клетви” и „Ганините очи”(написани 1923), които той сам изпълнява. Подобно на другите композитори от това време, Георги Спасов стъпва върху фолклора, за да създаде соловите си песни. В една част от тях („Ганините очи”, „Конакчийка”, „Море Етке Инаетке”) текстът е народен, а мелодията е в народен дух, без да е цитат. В други, подходът е същият като при Проконова и Добри Христов – хармонизира автентични народни песни (11обработки).

Солови песни пише и композиторът Александър Морфов¹⁷, наричан „Баща на войнишката маршова песен”. Соловите му песни са по собствени стихове : „Романс”, „Изгнанник”, „Там, де надничат”, „Елегия”, „Повей, ветре”,

¹⁶ Георги Спасов (1891-1953) – роден в Лом, завършва Пиводовата певческа школа в Прага. С материалната помощ на съгражданите си учи контрапункт и хармония във Виенската консерватория (1921). От 1923 работи като артист в Народната опера в София. Същевременно ръководи църковен хор и хора на Военното училище. През 1928 напуска операта и става чиновник в Българска народна банка, при която създава и ръководи хор. След пенсионирането си 1947 се занимава само с музика (Енциклопедия на българската музикална култура).

¹⁷ Александър Морфов (1880-1934) – роден в Пловдив, брат на певицата Христина Морфова. Завършва католическа гимназия в Одрин, след което през 1902 постъпва във Военното училище. Има широки културни интереси – освен песни, съчинява либрета (на операта „Запустялата воденица” на Маестро Георги Атанасов), рисува, пише стихове (пак там).

„Руска“, „Ден угасва“. Това са типично градски романсови миниатюри със сантиментален характер.

Така първите български композитори, създавайки творби в камерно-вокалния жанр, проправят пътя на идващите след тях професионални композитори, които скоро достигат с творчеството си европейските традиции в тази област. Това означава ли, че художествените песни на първите български композитори не са все още на равнището на световните образци? В повечето от творбите това наистина е така: по-бедна фактура на певческия глас, на клавишната партия, елементарни изразни средства на фактурата, бедност на творческите решения. Но историческата заслуга остава – те са пионери в един жанр, който дотогава в България не съществува. В най-добрите образци обаче остава и по-висок художествен резултат, който им осигурява място и до днес в педагогическата, а и понякога в концертната практика.

I.4. Българските композитори класици и камерно-вокалното изкуство

Гласък в развитието на камерната вокална музика осъществяват големите наши композитори класици, които са същевременно и активни изпълнители. На първо място това е Панчо Владигеров, който едва 19-годишен, през 1918, получава Менделсоновата награда на Академията на изкуствата в Берлин, не само за Клавирен концерт № 1, но и за вокалния цикъл „Шест лирични песни“, оп. 5, по стихове на Дора Габе. Същата година в София е организиран авторски камерен концерт на Владигеров, на който са изпълнени: Вариации за пиано „Мила родино“, Соната за цигулка и пиано, няколко малки пиеси за пиано и наградения вокален цикъл „Шест лирични песни“ по стихове на Дора Габе, със солистка Пенка Тороманова¹⁸, акомпанирана на пиано от автора (по даннина Виолета Налетова, цит.съч.). Тези първи камерно-вокални творби на Владигеров са писани в годините, в които активно твори в този жанр и Добри Христов. Създадени в Берлин обаче, те естествено се вписват в традицията на романтичната немска песен (Lied) на Роберт Шуман и Хуго Волф и нямат нищо общо с битово-фолклорния характер на Добри Христовите песни. През 20-те и

¹⁸ Пенка Тороманова (1892-1961) – сопран, родена във Варна. От 1909 следва пеене в Женевската консерватория. През 1913 се завръща в България, постъпва солистка в „Оперната дружба“ и преподава в Държавното музикално училище. Същевременно концертира в България и чужбина (Варшава, Познан, Берлин). През 1929-1930 е асистент по пеене в Музикалната академия в Берлин. Прекъсва певческата и педагогическата си дейност по здравословни причини през 1931. (Р.Бикс, цит.съч.)

началото на 30-те години Панчо Владигеров работи в Берлин за театралните постановки на Макс Райнхард, за чиито спектакли „Тебеширеният кръг“ от А.Клабунд (1925) и „Дванайсета нощ“ от Шекспир (1932) пише песенни номера, от които по-късно съставя два опуса за пеене и пиано, оп.19 „Пет песни за висок глас и пиано“ и оп.26 „Три песни“ за висок (или нисък) глас и пиано. Оригиналните текстове на песните са на немски език (по-късно се прави и български превод), а музиката е отново с късно-романтична стилистика. Това, че авторът е пианист-виртуоз, дава отпечатък върху клавирната партия, която е много ефективна, с плътна фактура и виртуозни интермедии.

Подобен е случаят с първите камерно-вокални творби на Димитър Ненов, писани в Дрезден през 1922 по стихове на Шарл Бодлер, на френски език: „Очите на Берта“ и „Смъртта на любовниците“. Символистичните стихове са претворени в една силно експресионистична музика, която отговаря на актуалните по това време европейски тенденции.

С авторски камерен концерт се представя на софийската публика и Любомир Пипков през 1928, тогава все още студент в Париж. В програмата са включени: три части от Първи струнен квартет, Българска сюита за пиано и две песни по стихове на Николай Лилиев във френски превод: „Нощта ще ни изплаче своите тайни“ и „Тежат ми венчалните думи“, солистка е сопраното Елисавета Йовович¹⁹, на пианото е авторът. Тези две песни стават част от първия вокален цикъл на Пипков – оп.4, който носи белезите на прелома в творчеството му към национално осмисляне и пречупване на различните музикални тенденции в следвоенна Европа (по данни на Иван Хлебаров). На втория си авторски концерт през 1929 Любомир Пипков представя новата балада „Конници“ по текст на Никола Фурнаджиев със солист баса Михаил Попов (вж.по-горе). Това изпълнение дълго се помни от съвременниците, а Добри Христов пише две статии, които са важни за по-нататъшното развитие на българската музикална култура. Пипков пише още две балади за бас и пиано: „Воденичар“ (текст Иван Мирчев) и „Тракия“ (текст Никола Фурнаджиев) и така се оформя следващият му вокален цикъл оп.6, в който любовната лирика е

¹⁹ Елисавета Йовович (1901-1993) – сопран, родена в София. Завършва Музикалното училище като ученичка на Пенка Тороманова. В сезона 1923/1924 е стажант-артист на Народната опера, след това специализира в Рим и Париж. В годините 1937-1942 е солистка на Народната опера. Първа изпълнителка на ролята на Яна от „Янините девет братя“ на Л.Пипков. След 1952 работи като асистент-режисьор и вокален педагог. (Р.Бикс, цит.съч.)

изместена от епико-героични картини и монументализъм на музикалния изказ. Всички изследователи посочват създаването на дружество „Съвременна музика“ през 1933 като важно събитие в музикалния живот на страната. Най-изявените творци от този период: Панчо Владигеров, Петко Стайнов, Димитър Ненов, Любомир Пипков, Андрей Стоянов, Веселин Стоянов и др., обединяват усилията си за създаване на по-голям интерес към българската художествена музика в страната и чужбина, също така, поставят въпроса за обособяването на български национален музикален стил. Дружеството организира поредица от концерти под надслов „Един час българска музика“, създава библиотека от нотни издания, постига задължителното изучаване на български творби в Държавната музикална академия, бори се за включването на българска музика в репертоара на оркестрите и операта.

Пак през 30-те и началото на 40-те години изследователите наблюдават истински разцвет на оперното изкуство у нас. Това е времето, в което са премиерите на класическите за българската музика опери: „Женско царство“ от Веселин Стоянов (1935), „Цар Калоян“ от Панчо Владигеров (1936), „Янините девет братя“ от Любомир Пипков (1937), „Саламбо“ от Веселин Стоянов (1940), балета „Нестинарка“ от Марин Големинов (1942). На сцената на Софийската опера гостуват редица европейски оперни състави – Парижата Опера-комик (1937), Франкфуртската опера (1938, 1940), Операта „Сан Карло“ от Неапол (1942), Хамбургската опера (1943). Наши оперни певци гастролират по най-престижните европейски сцени, през 1934 на сцената на Софийската опера пее Фьодор Шаляпин. Това са годините, в които София става още един от европейските оперни центрове. Така естествено се извършва културен обмен, който повлиява благоприятно и камерно-вокалното изкуство, тъй като много от оперните певци в Европа и тогава, а и до днес, практикуват камерното пеене паралелно и допълващо изявите им на оперната сцена. Така голяма част от нашите най-добри оперни певци възприемат европейската традиция и също се представят като камерни певци на концертния подиум – Христина Морфова, Петър Райчев, Михаил Попов, Констанца Кирова, Елисавета Йовович и др. (вж. по-горе)

Съчетанието на всички тези фактори води до това, че камерно-вокалното изкуство постепенно става част от музикално-културния живот на страната. Последната празнина – профилираното професионално обучение по камерно-

вокална интерпретация, се запълва със създаването на тази дисциплина в Държавната музикална академия и назначаването на Любомир Пипков като извънреден професор, водещ тази дисциплина, през 1948.

Изреждането на тези факти позволява да се види сега тенденция, която приемаме като съществена: с натрупването на композиторско умение и съвременна техническа зрялост композиторите отместват интереса си към сложните жанрове – опера, по-късно балет, инструментален концерт. Те са концертиращи пианисти и това обяснява интереса към сложното пианистично творчество. И ако се връщат към традицията на оперното творчество у нас (Маестро Атанасов и др.), това е заради новият им поглед към жанра, значително по-сложен от предходниците им, и заради присъствието на Софийската опера като изпълнителски състав. Заедно е това спада интересът им към художествената песен, макар че нейният съпровод е силно усложнен. Все още обаче няма интерес към симфонията като жанр, към ораториално-симфонични творби. Намалява или дори се губи интересът им към хоровото творчество. Само Петко Стайнов продължава да твори в този жанр, създавайки сложни и ефектни творби. Така е до Втората световна война. След нея творческата панорама се променя радикално, което в края на 40-те години все още не се откроява. Пипков продължава да проявява активност в соловата художествена песен – в този жанр той твори през целия си предвоенен период, а и след това. Той е носител на една важна българска традиция, това негово поведение вероятно е укрепено и от семейството му, и от личното му усещане за стойности в творчеството на първите ни композитори в началото на XX век. Но публичният и научният интерес е отправен по-скоро към симфоничното и оперното му творчество, към инструменталните му концерти, отколкото към художествената песен. Едва по-късно след войната интересът се връща и към художествената песен в творчеството му. Причините са в публичния интерес, който в годините преди и след войната е отправен към големите жанрове като носители на социално съдържание, като изява на високо композиторско майсторство, и недооценяване на художествената песен като очаквана интимна съдържателност в нея. Тези тенденции се нуждаят от обстоятелствен аналитичен подход и оценки.

Гл. II Камерни творби за глас и пиано на Любомир Пипков в музиковедческата литература

II.1. Библиографията

Иван Камбуров – „Илюстриран музикален речник”, С., 1933, Хемус

Речникът съдържа 812 стр. и показател на чужди имена и думи.

Авторът отделя на младия, току-що завърнал се от следването си във Франция автор доста място, което е знак, че Пипков е вече познато име в българския музикален живот. На с.518 четем: „Пипков, Любомир – пианист и даровит компонист (син на Панайот П.)...Досегашните творби на Пипков издават едно свежо, самобитно дарование – особено силно изразяващо се в областта на песенната лирика, застъпвайки същевременно и големите форми, като за това използва най-свободно народното звукотворчество – особено самобитното му ритмично богатство. Написаното досега, в умерено модерен стил, сочи Пипков като една от големите надежди на българското музикално творчество.”

В изброените творби Камбуров отбелязва: „...от песните му за един глас и пиано оригинални са: „Конници”, „Песента на хамалина”, „Димче съ низам писали” и цикъла „Война” – три песни за един глас и оркестър.”

Справката завършва с тогавашното назначение на Пипков и една оценка, която авторът е счел за нужно да направи: „От края на 1932 Пипков е назначен корепетитор в Народната опера. Той е един от културните, млади български музиканти.”

Стоян Брашованов – „История на музиката”, С.,1946, Българска книга

Трудът съдържа 518 стр., съдържанието включва глави от „Предисторическа и предхудожествена музика”, през „Древност”, „Средновековие“, до музиката на тогавашна Югославия (сега Сърбия), Гърция, Румъния и България.

Името на Любомир Пипков е споменато еднократно, заедно с други композитори от неговото време: „Музикалният живот в България след първата Световна война се развива под знака на едно ново творческо напрежение, носители на което са няколко по-млади, музикално културно по-напреднали и по-многогранно плодови компонисти. Тук спадат на първо място: Панчо

Владигеров, Петко Стайнов, Любомир Пипков, Веселин Стоянов, Марин Големинов. Почти всеки от тях тепърва очертава или закръгля в творчество индивидуалния си лик и по свой път мери да постигне свой художнишки стил в съгласие с духа и при съобразяване с формите на родната си музикална реч. Те клонят предимно към инструментална, симфонична и камерна музика, в големи композиционни форми. Всеки от тях се справя и с модерната композиционна техника на Запад, без да става пленник на някоя тамошна школа ; всеки издава и някакво родство с музиката на по-големите славянски страни, особено с тая на компонистите Сметана и Дворжак, Чайковски и Мусоргски. Но всички заедно градят едно ново изкуство – по-българско и по-съвременно. А това изкуство намира все по-добър прием и отвъд границите на България.” (с.304)

Венелин Кръстев – „Очерки върху развитието на българската музика”, С., 1952, Наука и изкуство

Трудът съдържа 376 стр., обхваща времето от „Музикалната култура на древните траки и славяни до образуването на Първото българско царство през VII в.” и завършва с „Българското изпълнителско изкуство до края на 20-те години на XX в.”

В предговора (с.5) авторът отбелязва, че възнамерява да представи във втора част развитието на българската музика от края на 20-те години до 9 септември 1944 и добавя: „Това е най-сложният и най-противоречив период от развитието на българската музика, защото обществено-политическите условия отбелязват едно крайно изостряне на класовата борба между реакционната монархо-фашистка буржоазия и българската работническа класа. Този период обхваща творчеството на такива композитори като Панчо Владигеров, Петко Стайнов, Веселин Стоянов, Любомир Пипков, Филип Кутев, Светослав Обретенов, Марин Големинов, Парашкев Хаджиев, Асен Карастоянов, Боян Икономов и др.”

Константин Илиев – „Любомир Пипков – монография”, С., 1958, Наука и изкуство

Първият монографичен труд, посветен на Любомир Пипков, съдържа 88 стр., разделени в две глави без заглавия.

В първата авторът проследява в хронологичен ред житейския и творчески път на Пипков, започвайки с назначението на бащата Панайот Пипков като учител по музика в Ловеч през 1900 и завършва с първото изпълнение на „Пътуване из Албания” през 1952.

„Люлякът ми замириса” е песента, която Константин Илиев свързва с първите спомени на Любомир Пипков от „... китния Ловеч, потънал в люляци и цветни градини, приспиван от ромона на река Осъм и песента на славеите...” и я определя като „една от най-хубавите лирични песни” на композитора .(с.7)

„Една песен по текст от Лилиев във френски превод” (с.11) е първата песен, която Пипков композира за концерта на студентите по композиция на Пол Дюка. Константин Илиев е на мнение, че текстът на песента е близък до френските символисти и „...говори за влиянието на Дебюси и Равел”.

Следващите песни, които авторът отбелязва, са композирани по повод на авторския концерт, който Пипков дава в салона на Алианс франсез през лятото на 1928. Това са, според Илиев, „Тежат ми венчалните думи” (по текст на Лилиев) и „Синеоката” (текст Багряна) и добавя: „В тези песни той (Л.П.) си поставя за пръв път проблема за прозодията в българската вокална музика.” (с.17)

В „Четири народни песни” за глас, флейта, виолончело и пиано (1929) Илиев отбелязва „известно влияние на „Мадагаскарски песни” от Равел или „Седем испански песни” от Де Файа.”(с.18)

Подборът на определени автори при композирането на: „Любовта на хамалина” (текст Атанас Далчев), „Воденичар”(текст Иван Мирчев) и „Конници” (текст Никола Фурнаджиев) (1929) Константин Илиев определя като израз на прогресивния мироглед на Пипков (с. 22). „В тези песни Пипков окончателно разрешава проблемата за музикалния израз на българската реч, постигайки единство между прозодията на поезията и метричните особености на нашата музика. Може смело да се каже, че с тези свои произведения Пипков създава българската художествена песен и разрешава въпроса за мелодичната декламация на нашия музикален стил.” (с.23)

В „Тракия” (текст Никола Фурнаджиев),(1930), според Константин Илиев, Пипков „...успява да разгърне с още по-голяма сила своя лиричен дар и да създаде истинска малка поема за глас и пиано.”(с.26)

Песента „Унес“ (текст Елисавета Багряна), (1938), е спомената във връзка с други произведения, писани след поставянето на първата Пипкова опера „Янините девет братя“ и постепенното затихване на бурната дискусия около нея.(с.47)

Годината 1947 е отбелязана като начало на „ ... един твърде активен творчески етап в живота на Любомир Пипков. За кратко време той пише ред солови песни с пиано, между които две по текст от Вапцаров ...” (с.67). Авторът има предвид песните „Прощално” и „Предсмъртно”.

Във втората глава на монографията (с.71) Константин Илиев се спира на характерни черти на Пипковата музика, анализирайки отношението му към народната музика, структурата на мелодиите, хармоничния език, метричното разнообразие в творбите му. Специално внимание е отделено на интереса на Пипков към народните песни в периода по време на следването му в Екол нормал, в който „...започва съзнателно и последователно да изучава нейните особености (на народната песен, бел. моя) и прави много обработки на народни песни с клавирен съпровод. За отбелязване е, че той търси такива песни, в които музикалните качества се свързват с поетичната стойност на текста”(с.72). Заглавия на такива обработки не са посочени.

„Любовта на хамалина” е назована (с.77) като рядък случай, в който Пипков употребява целотонни последования, търсейки екзотичен колорит.

В тази втора глава е направен опит и за една първа периодизация на творчеството на Пипков (с.80), която изглежда така:

Първи период – до оп.„Янините девет братя” (1937)

Втори период – до оп.„Момчил” (1948)

Трети период – след „Момчил”, в процес на развитие

В заключителните си думи авторът отчита, че трудът му е само „скица на един интензивен творчески и обществен живот” (с.85), с която би искал да насочи вниманието на бъдещите изследователи на Пипковото творчество към характерните черти на композиционния му стил.

Стоян Петров – „Очерци по история на българската музикална култура”, С., 1959, Наука и изкуство

Трудът съдържа 345 стр., структурирани в предговор, два дяла и седем глави, от „Сведения за музикалната култура във феодална България” до „Развитие на музикалната култура през периода 1891-1923”

В предговора (с.6) авторът анонсира намерението си да разгледа периода след 1923, който е свързан с дейността на второто поколение български композитори: Панчо Владигеров, Петко Стайнов, Любомир Пипков, Филип Кутев, Веселин Стоянов, Светослав Обретенов, Марин Големинов, Парашкев Хаджиев, Асен Карастоянов и др., във втори том на изследването.

На стр. 262 във връзка с клавирна пиеса -- аранжирова на народната песен „Юнак върви през горица зелена” от Атанас А. Стоянов (1854-1930) се посочва Първи струнен квартет на Любомир Пипков, където за една от темите е използвана същата народна песен.

Енциклопедия на българската музикална култура, С.,1967, БАН

Колективен труд, 466 стр., два основни дяла – систематичен и азбучен.

В обзорната статия „Българско музикално творчество” (автор Венелин Кръстев) се цитират песните: „Татари”, „Конници” (с.88), „Люлякът ми замириша”, „Трепетлика” (с.94).

В азбучния раздел, в биографична справка за Любомир Пипков (по Константин Илиев, „Любомир Пипков – монография”) са споменати „... първи песни за глас и пиано”, писани в Париж и „...много обработки на народни песни” (с.352).

Назовават се също така: „Конници” (по текст на Фурнаджиев)(1929), „Тракия”, две песни по стихове на Вапцаров, „Воденичар”, „Любимата”.(с.354)

Накрая следва списък на композициите, където творбите са групирани по жанрове: солови песни – около 20, много обработки на народни песни за глас и пиано; за глас и инструментален ансамбъл: „Четири народни песни за глас, флейта, виолончело и пиано” (1929)

Леа Коен – „Любомир Пипков, монографичен очерк”, С.,1968, Наука и изкуство

Съдържа 113 стр., седем глави без заглавия и списък на произведенията по години и опуси.

Във втора глава (с.24) авторката описва студентските години на Пипков, когато той създава „...редица солови и хорови творби.”

В глава IV, с.42 са посочени песните „Любовта на хамалина” (текст Атанас Далчев), „Воденичар” (текст Иван Мирчев), „Конници” (текст Никола Фурнаджиев), като създадени през 1929.

1961 авторката определя като годината на създаване на „Цикъл от пет песни за сопран, баритон и камерен оркестър върху текстове от поетите Ронсар, Фр.Гарсия Лорка, Рафаел Алберти”. (с.109)

В списъка на произведенията на Любомир Пипков по години и опуси (с.114), са отбелязани следните солови песни:

1928 – оп. 4 – Цикъл песни

„Нощта ще ни разкаже своите тайни” (т.Н.Лилиев)

„Тежат ми венчалните думи” (т.Н.Лилиев)

„Синеоката” (т.Е.Багряна)

„Зимен сън”(т.Д.Пантелеев)

„Любовта на хамалина” (т.А.Далчев)

1929 – оп. 5 – Три балади за бас и пиано

„Воденичар” (т.Ив.Мирчев)

„Тракия” (т.Н.Фурнаджиев)

„Конници” (т.Н.Фурнаджиев)

оп.6 – Четири народни песни за глас, флейта, виолончело и пиано

1936 – оп. 13 – „Хайдушка планина” – сюита за глас и камерен оркестър

оп. 15 – Шест народни песни за глас и пиано

„Кво ми се мамо, белее”

„Димчето с низам писале”

„Биляна платно белеше”

„Аз ти постилам”

„Татунчо”

„Все кат се върна, Нацке мо”

1938 – оп. 18 – Пет народни песни за глас и камерен оркестър

оп. 19 – Песни за глас и пиано

„Унес” (т.Е.Багряна)

„Любимата” (т.Мл.Исаев)

1939 – оп. 21 – Четири народни песни за глас и пиано

„Мома кошута”

„Митко отгоре слизаше”

„Телалин вика из Сливен”

„Сърдито либе”

1946 – 1947 – оп. 27 – Песни за соло пеене и пиано

„Посмъртно” (т.Н.Вапцаров)

„Прощално” (т.Н.Вапцаров)

„Няма да забравим, че стоим на пост”

„Към Партията”

1948 – 1953 – оп.33 – Четири народни песни

„Жерави”

„Гана и млад калугер”

„Татунчо” (II вариант)

„Чуди се баба, мае се”

оп.36 - Седем народни песни за глас и пиано

„Айшенце”

„Мосул войвода”

„Сведи се, клонест орех”

„На Черньо гости дойдоха”

„Левент Тодор кула гради”

„Свирил, не свирил, Иване, мене мама не дава”

„Отишел е юнак”

1954 – 1958 – оп. 47 – Две народни песни

„Обърни се, пиле Радо, ти къмто мене”

„Разболя се назлън Жечка”

„Я разтуряй, Цвето моме”

а) за глас и пиано

б) дует сопран – алт

в) за солист, хор и пиано

оп. 51 – Песни за глас и пиано

„Люлякът ми замириса”(т.Ив.Вазов)

„Трепетлика”(т.Ив.Радоев)

„Морето и любовта” (т.Ив.Радоев)
 „Далечната пуста” (т.Ив.Радоев)
 „Среща” (т.Вл.Башев)
 „Пред вагона” (т.Вл.Башев)
 „Мечтата на партизанина” (т.Д.Овадия)
 „Лека нощ” (т.Л.Стефанова)
 „Човекът с белия кичур” (т.Бл.Димитрова)

1963 – 1964 – оп. 64 – „Пет песни по стихове на чуждестранни поети
 (Фр.Гарсия Лорка, Ронсар и Рафаел Алберти)

Любомир Диолов – „Проблеми на интерпретацията в клавирното творчество на Любомир Пипков”, 1968, дисертация, НМА (тогава БДК)

166 стр., две глави, приложения.

В увода авторът прави следната констатация: „Възникването на клавирни пиеси и тяхното съдържание е тясно свързано със симфоничните, оперните и вокални произведения, като създаването на всяка крупна творба обикновено подготвя и композирането на някоя камерна или солова клавирна пиеса.” (с.4)

„Българска сюита” (1928) възниква по същото време, когато Пипков написва Първи струнен квартет и песните „Синеоката” (т.Е.Багряна) и „Тежат ми венчалните думи” (т.Н.Лилив).” (с.12)

„Соната за пиано и цигулка (1929) възниква в атмосферата на няколко песни със съвременна тематика: „Зимен сън”(т. Д.Пантелеев), „Любовта на хамалина” (т.Ат.Далчев), „Воденичар” (т.Ив.Мирчев), „Конници” (т.Н. Фурнаджиев).” (с.19)

В първа глава „Клавирното творчество на Любомир Пипков”, на с.50, намираме цял раздел, озаглавен: „Клавирният съпровод на някои песни”.

Според автора, в песните на Пипков е вплътен широк кръг от идеи и образи: „...от интимната лирика на „Люлякът ми замириса”(Вазов), „Трепетлика” и „Морето и любовта” (Ив.Радоев), през прогресивната тематика на Н.Фурнаджиев („Конници”, „Тракия”) и социалната поезия на Ел.Багряна („Унес”, „Синеоката”), до революционните стихове на Н.Валцаров.”

Споменати са също „...много вокални творби с клавирен съпровод, обработки на народни песни: „Затрила си Гана криво перо”, „Жерави” и др.”

След това Диолов разглежда през призмата на клавирния съпровод следните песни: „Предсмъртно”, „Затрила си Гана криво перо”, „Жерави”, „Конници”,

„Воденичар”, „Люлякът ми замириса”, „Трепетлика”, „Синеоката”, „Прощално”, „Морето и любовта”, „Зимен сън”, „Любовта на хамалина”, „Тракия”. (с.55-57)

Венелин Кръстев – „Българската музикална култура”, С.,1974, Наука и изкуство

327 стр., четири раздела, проследяващи развитието на българската музикалната култура от „Музикалната култура на днешните български земи преди образуването на българската държава” до „Новата музикална култура след установяване на социалистическия строй в България”.

В раздела „Българската музика от 20-те години до 9.IX.1944 г.” се разглежда развитието на жанра солова песен, където е отбелязано: „В соловите песни на Любомир Пипков, Петко Стайнов, Светослав Обретенов, Димитър Ненов вече се забелязва по-богат клавирен съпровод и по-индивидуализиран емоционално-психологически израз.”(с.39) И по-нататък: „Най-оригиналните солови песни са върху драматични социални стихове. Върху предпочитания от Любомир Пипков метрум в 8/8 е изградена песента „Конници” (текст Никола Фурнаджиев), съчетала тревогата и смущението от погрома на Септемврийското въстание с настъпателния устрем на борците за народни правдини.”

В раздела, който разглежда случващото се в българската музика след 1944, Кръстев определя Любомир Пипков като „... до голяма степен антипод на Владигеров” (с.224) и назовава песните „Прощално” и „Предсмъртно” (по текст на Никола Вапцаров), „В далечната пуста”, „Мечтата на партизанина”, „Люлякът ми замириса”, „Трепетлика”, „Любимата”, вокални поеми от цикъла чужди поети, „Човекът с белия кичур”, „Към партията”.

К.Друмева, М.Костакева, Ив.Хлеббаров – „Любомир Пипков – студии”, С.,1975, Наука и изкуство, 237 стр.

Сборник от три музикално-научни изследвания:

- Проблеми на музикалната организация в творчеството на Любомир Пипков (Иван Хлеббаров),
- Проблеми на оперната драматургия на Любомир Пипков (Мария Костакева),

- Общи проблеми и тенденции на музикалното изкуство на XX в. в творчеството на Любомир Пипков (Киприана Друмева)

Стр.19 – балада „Конници” е посочена като пример на особено третиране на размера 8/8

Стр.194 – авторката (К.Д.) прави общи характеристики на образността в песните „Тежат ми венчалните думи” и „Любовта на хамалина”.

Стр. 195 – в бележка под черта четем: „Първата песен на Пипков (нотите ѝ за сега не са открити) е по френски превод на стихотворението на Лилиев „Нощта ще ни изплаче своите тайни”. По устни сведения на композитора, заглавието на песента е „Нощта ще ни разкрие своите тайни”.

За „Конници” Друмева отбелязва: „...творба, която днес има безспорната стойност на национална класика, а е всъщност само шестата по ред вокална композиция на един 25-годишен автор.”

На стр.199 авторката прави сравнение между „Пет песни по стихове на чужди поети” на Пипков и Четиринадесета симфония на Шостакович. Пак за същия цикъл се говори и по-нататък (с.218), където става дума за симфонизация на камерния цикъл. „Малка балада за три реки” от цикъла е дадена като пример за български фолклорни интонации, с които е претворена лириката на испанската балада.

Иван Хлеббаров – „Любомир Пипков, Болгарская музыка”, 1976, София-пресс (на руски език)

72 стр., пет глави, проследява житейския и творчески път на Пипков хронологично. Изданието е предназначено за по-широк кръг читатели.

1927 Пипков пише песента „Нощта ще ни разкрие своите тайни” по текст на българския поет -- символист Николай Лилиев (1885 -1960) в превод на френски език.(с.25)

1928 -- „Тежат ми венчалните думи” (текст Н.Лилиев)

1929 -- „Четири народни песни” за глас, флейта, виолончело и пиано

Следват песните „Зимен сън” (т.Д.Пантелеев) и „Любовта на хамалина” (т.А.Далчев) и две вокални балади за бас и пиано – „Воденичар” (т.И.Мирчев) и „Конници” по революционните стихове на поета Никола Фурнаджиев.(с.31)

1930 – още една балада за бас и пиано „Тракия” (т.Н.Фурнаджиев)

В годините 1935-1936 Пипков продължава активно да работи в областта на вокалната музика... пише няколко цикли обработки на народни песни за глас и пиано.(с.47)

1946 -- „Предсмъртно” и „Прощално” (т.Н.Вапцаров),(с.54)

На с.58 авторът отново споменава обработки на народни песни за глас и пиано (без повече подробности).

Песента „Люлякът ми замириса” е дадена като пример за усилване на лиричната струя в творчеството на Пипков.

1964 -- „Пет песни по стихове на чужди поети” за сопран, бас и камерен оркестър – пример за засилване на лириката и камерността (с.69)

Венелин Кръстев – „ Профили”, С.,1976, Музика

Студии-есета за 11 български композитори, 369 стр.

Есето за Любомир Пипков (с.217-265) е написано под впечатлението от внезапната кончина на композитора в емоционално приповдигнат тон.

Стр. 228 -- „В първите авторски концерти на Любомир Пипков в София още като ученик на Пол Дюка (от 1928 и 1930) наред с първия квартет, триото и първата соната за пиано и цигулка прозвучават и обработки на народни песни. В първия са само две, но във втория те са седем...”

Споменати са песните : „Любовта на хамалина” (по текст на Ат.Далчев),„Тракия” и „Конници” (по текст на Н.Фурнаджиев), 7-те народни песни от втория (?) композиционен концерт на Л.Пипков от 1930, „Пет песни по стихове на чуждестранни поети” (Лорка,Ронсар и Алберти). Също така „...целия лиричен строй на соловите песни”, който според автора родее Пипков с Яворов.(с.263)

К. Друмева, М. Костакева, Ив. Хлеббаров – „Любомир Пипков”, М., 1976, Советский композитор (на руски език), 263 стр.

Книгата има четири глави и съдържа най-пълния и подробен списък на музикалните произведения на Пипков, правен дотогава. Изданието е готвено за печат в чест на 70-годишнината на Любомир Пипков.

В първата глава се проследява хронологично житейския и творчески път на композитора. В хода на повествованието са споменати:

Три балади за бас и пиано (1929), Четири народни песни за глас, флейта, виолончело и пиано (1929), романс по текст на поета-символист Николай Лилиев (1885-1960) „Нощта ще ни ракрие своите тайни” във френски превод (1927), „Тежат ми венчалните думи” (текст Николай Лилиев), (1928).

1929 е отбелязана като година на „...необичайна продуктивност”, създадени са песните: „Зимен сън” (текст Димитър Пантелеев), „Любовта на хамалина” (текст Атанас Далчев) и две балади за бас и пиано: „Воденичар”(текст Иван Мирчев) и „Конници”(текст Никола Фурнаджиев).

1930 е създадена третата балада за бас и пиано „Тракия” (текст Никола Фурнаджиев”).

Две песни по стихове на Никола Вапцаров: „Предсмъртно” и „Прощално” (1947)

Пет песни по стихове на чуждестранни поети (1964)

Глава трета „Вокално творчество” в три раздела разглежда подробно соловите песни с пиано (с.138-152), хоровите и масови песни и трите големи вокални произведения: „Сватба”(1935), „Оратория за нашето време” (1959) и „Пет песни по стихове на чуждестранни поети” (1964).

Разделът, посветен на соловите песни съдържа подробен анализ на песните: „Зимен сън”, „Любовта на хамалина”, „Воденичар”, „Конници”, „Тракия”, „Унес”, „Любимата”, „Прощално”, „Предсмъртно”, „Люлякът ми замириса”, „Трепетлика”, „Морето и любовта”, „Човекът с белия кичур”, „Пред вагона”, „Среща”, „Горест”. Упоменават се също повече от четиридесет, обработени за солов глас и пиано, народни песни.

На с.188 се анализират „Пет песни по стихове на чужди поети” в контекста на големите вокално-симфонични произведения „Сватба” и „Оратория за нашето време”.

Венелин Кръстев – „Очерци по история на българската музика”, второ издание, С., 1977, Музика, 798 стр.

Изданието представлява преглед на музикалното изкуство в България от древността до началото на 60-те години и има обзореен характер.

„Едно от отличителните постижения на българските композитори през 30-те години е драматическият музикален речитатив...В хайдушките, битовите и лирическите песни на Филип Кутев, Марин Големинов, Любомир Пипков, Георги Димитров, Парашкев Хаджиев осмислянето на текста със самобитни български

интонации е главна творческа задача. А чрез този драматически речитатив се възплътяват успешно и революционно-народностни, и социално-изобличителни теми. Затова и някои от българските композитори (Обретенов, Пипков, отчасти Стайнов) използват успешно тази драматическа изразност в творби със социални сюжети.” (с.253)

На с.297 се говори за сборника „Български песни” (1936), който включва солови песни, написани от членовете на дружеството „Съвременна музика”. „Половината от песните са върху народни мелодии...Динамичен и тревожен е съпроводът на песента „Татари” от Л.Пипков, който е по- самостоятелен и ладово с по-осмислени хармонии. Драматическото начало в песента се съдържа в изразителния съпровод с тънките му тонални преходи и характеристични хармонии, тревожни кулминации, непрекъснато пулсиращ ритъм (5/8), загубил своята танцувалност.”

По-нататък намираме следния коментар за песента „Конници”: „В българската солова песен намират отражение и социални пролетарски мотиви. Като отзвук от Септемврийското въстание от 1923 се явява песента „Конници” от Л.Пипков. В характерния ритъм на такта 8/8 композиторът успява да съчетае тревогата, смущението в душите на хората с настъпателния устрем на борците за народни правдини. Ритъмът на неравноделния такт 8/8, впрегнат в едни по-активни, волеви интонации (каквито има в песента на Пипков), действително носи нещо героично и призивно – с пестеливи, едва загатнати хармонии и изразителни речитативи композиторът гради своята песен.” (с.298)

На с.458 Венелин Кръстев говори за „Доклада за състоянието на нашата музика от 9-ти септември до днес” (края на 1951), изнесен от ръководството на Съюза на българските композитори. Към Любомир Пипков е отправена критика в проявен „...консервативен символизъм и маниерност” в песните „Любовта на хамалина”, „Зимен сън”, „Воденичар” и „...индивидуалистично бунтарство” в „Конници”.

На с.714 авторът повтаря текста за соловите песни на Пипков от книгата си „Българската музикална култура” (1974), като прави допълнения, позовавайки се на статията на Константин Карапетров „Соловите песни на Л.Пипков” от сп. „Българска музика”, 1964, № 8, с. 21-30.

Посочват се песните: „Люляка ми замириса“, „Трепетлика“, „Морето и любовта“, „Любимата“, „Среща“, „Пред вагона“, „Човекът с белия кичур“, „Към партията“, „Няма да забравим, че стоим на пост“.

Любомир Пипков – „Избрани статии“, С., 1977, Музика, 380 стр.

Статиите, някои със значителни съкращения, са подредени в хронологическа последователност. Книгата съдържа освен това библиографска справка за научно-критическата и публицистична дейност на Любомир Пипков и кратка биографична справка.

В интервю, публикувано във в. „Народна култура“ (1957, бр.6) намираме следното за песента „Люлякът ми замириса“: „С написаната музика върху „Люлякът ...“ аз разширявам своята чувствителност в областта на песенното творчество, в което на другия полюс стои революционната песен „Конници“ по текст на Никола Фурнаджиев. Интимната лирична песен има свое идейно съдържание, и то не е напълно лично. Нейната дълбока човешка емоционалност, чистота на порива, възвишеността на настроението затрогва хиляди други души, възпитава ги. В това се крие само част от общественото значение на реалистичната интимна музика. Интимната лирика си има своеобразна обществена атмосфера. И намирането на средства и форми за разкриването на това, води към новаторство в областта на жанра.“ (с.268)

В друго интервю (сп.„Читалище“, 1968, кн.4) композиторът разказва за създаването на „Конници“: „Конници“ написах значително по-рано, през 1928.Тя също беше спонтанен изблик на настроение. Само пет години бяха изминали от Септемврийското въстание, още по-пресни бяха следите от априлските събития през 1925. В стиховете на Никола Фурнаджиев намерих концентриран израз на чувствата, които ме вълнуваха.“ (с.328)

Интерес представляват и разказите на Пипков за това как подбира текстове за своите песни и как се ражда една песен.

Иван Хлеббаров – „История на българската музикална култура.Увод“, С.,1985, Музика, 239 стр.

Трудът съдържа шест глави, като принцип за подреждането на научния материал е приета научно-проблемната последователност, а не хронологията (по думите на автора).

„Първата зряла, ярка творба на социалистическия реализъм в българската музика – това е вокалната балада „Конници” (1929), по текст на „септемврийския” поет Никола Фурнаджиев.” (с.75) Следва подробно обяснение на това, как според автора е станало преобразуването на стихотворната поетична интонация в музикална.

Цветанка Петрова-Герджикова – „Соловата песен в творчеството на Любомир Пипков (опит за стилистично-интерпретационен анализ)”, 1988, дисертация, НМА (тогава БДК) , 174 стр.

Трудът се състои от увод, три глави и приложения и представлява най-подробното и задълбочено изследване на соловите песни на Любомир Пипков от гледната точка на интерпретатора. Авторката, която е една от няколко пианисти, работили в класа на проф. Пипков по вокална интерпретация (по-късно – камерно пеене), споделя спомените си от дългогодишната си съвместна работа с композитора. Особено ценни са спомените ѝ, отнасящи се до изискванията и съветите на Пипков, касаещи изпълнението на собствените му песни.

Герджикова подробно навлиза в проблематиката на текстовете, вокалната и клавишната партия (всяко понятие е обособено в отделна глава). Прави също така различни таблици на соловите песни – по вид глас, по диапазон, по автори на текстове, по година на създаване и пр.

Иван Хлеббаров – „Творческата еволюция на Любомир Пипков”, С., 1996, Арткооп, 282 стр.

Трудът съдържа увод, пет глави и заключение и е резултат от дългогодишно изследване на творческия архив на Любомир Пипков. Авторът проследява много подробно и хронологично житейския и творчески път на композитора. Появата на всяка отделна творба е точно датирана и коментирана в контекста на други творби от същия период и на Пипков, и на негови съвременници, а също и на фона на събития от личния живот на композитора, както и на фона на актуалните исторически събития.

Иван Хлеббаров – „Най-новата българска музикална култура, митове и реалност, 1944-1989”, С., 1997, Арткооп, 160 стр.

Книгата съдържа 12 глави, които са текстовете на радиопредавания, излъчвани по програма „Орфей” през 1991. Авторът прави обзор на събитията в българската музикална култура в годините 1944-1989, опитвайки се да анализира този период твърде скоро след падането на тоталитарния режим, без необходимата времева дистанция.

В глава втора „Революционната идея – двигател и препятствие в най-новата българска музика” авторът намира „...първото ярко художествено въплъщение на революционната идея във вокалната балада за бас и пиано „Конници” по текст на Никола Фурнаджиев, когото по-късно ще нарекат „септемврийски поет”. И тъкмо през 1929 тази балада прозвучава на авторския концерт на младия композитор, а в съзнанието на неговите съвременници остава могъщият глас на Михаил Попов като революционен призив и протест против „кървавите конници” на фашизма.” (с.27)

Константин Илиев – „Слово и дело”, С.,1997, Лик, 226 стр.

Книгата, която съдържа три мемориални текста на Константин Илиев (1924-1988), дава информация за събития от музикалния живот в България, когато водеща фигура в него е Любомир Пипков. Това е видно и в именния показалец на книгата, където срещу името на Пипков намираме 61 отметки.

Крум Ангелов – „Любомир Пипков”, С., 1999, Булгарика, 209 стр.

Монографията съдържа 10 глави и списък на музикалните произведения на Любомир Пипков.

На с.26 авторът говори за първия авторски концерт на Пипков в София, който привлича вниманието на музикалната критика. Иван Камбуров в статията си „Успехите на един млад композитор” (в. „Литературен глас”, 1928, бр.6) отбелязва голямата музикалност на Л.Пипков и любовта му към всички изкуства. Критикът изразява общата радост от първите творчески прояви на младия композитор. Песенната лирика, според Камбуров, не е лишена от оригиналност, а ролята на клавирия съпровод е различна при отделните песни. Според Крум Ангелов, били изпълнени „...новонаписаните песни

„Синеоката” по текст на Е.Багряна и „Тежат ми венчалните думи” по текст на Н.Лилиев и др.” -- информация, която е неточна.

Приведен е следния цитат от Иван Камбуров: „С известна поетична склонност Пипков се вживява в текстовете на песните, което придава искреност и сърдечност и е залог, че той може да се развие в един добър песенен творец.” (с.27)

„Ярък израз на прогресивния му мироглед се явява неговото (на Пипков, б.м.) песенно творчество, привлякло вниманието със своя боеви дух и социална насоченост. За Л.Пипков социалната обусловеност на песните определя изразните средства и формата, които съответстват напълно на музикалната им същина и идейна насоченост. „Любовта на хамалина”, „Воденичар” са типични примери за неговата социална позиция. Влечението към остро актуални политически сюжети го довежда естествено в 20-те години до творчеството на поета Никола Фурнаджиев. Не случайно Пипков превъплъщава последователно в своята музика неговите „Конници”, „Тракия”, „Пролетен вятър” и „Сватба”.(с.31)

И още един цитат, който добре характеризира стила на писане на Крум Ангелов: „Конници” ознаменува навлизането на революционната тематика в творчеството на композитора. „Конници” е правдив отзвук на борбата и бунтовния дух на времето.”(с.32)

За „Унес” (текст Елисавета Багряна) и „Любимата” (текст Младен Исаев), композирани 1938, четем: „Тези лирични песни на Пипков са превъплътени в по-друг аспект. Слушателят тук попада в една задушевна атмосфера, където мелодия и ритъм се сливат в едно дихание, наситено с приливите и отливите на романтичното преживяване. Интимната напевност и потокът от лирични интонации в съпровода създават завладяващо настроение, очистено от сантименталност и песимизъм.” (с.80)

В соловите песни „Прощално” и „Предсмъртно” по стихове на Никола Вапцаров, според Ангелов „...се разкриват в нова светлина идейно-естетическите интереси и многоликите творчески възможности на композитора. Тези песни са ярък израз на неговата поетична природа.” (с.104)

„Върху текстове от Иван Вазов, Младен Исаев, Иван Радоев, Владимир Башев и др. Пипков създава не един опус от лирични песни за глас и пиано (написани в периода 1950-1960), които не така непосредствено произтичат от

интонационния фонд на народната песен и които завладяват със своите задушеvnост и дълбоки чувства. „Люлякът ми замириxa” (текст Иван Вазов), „Морето и любовта”, „Далечната пуста” (текст Иван Радоев), „Мечтата на партизанина” (текст Давид Овадия) – най-пълно разкриват лиричния дар на композитора...Друга характерна особеност на песенното творчество на композитора е речитативът. Тази форма на мелодично развитие още по-ярко кристализира в песните „Пред вагона” и „Среща” (текст Владимир Башев), където смисловата съсредоточеност доминира над романтичния изказ. Особено оригинално е решението на песента „Среща”, построена върху въпроси и отговори с речитативен характер, тя звучи ярко и образно.”(с.117)

В „Мечтата на партизанина”, според Ангелов, „Пипков прилага похвати, разкриващи образните сфери на една нова романтика, породила мечтите на партизанина за нов живот. Силни и ярки са изразно-изобразителните средства на композитора при обрисувaнето на геройската смърт на войника, паднал в боя в „Далечната пуста” на Унгария.” (с.118)

За другата страна на вокално-камерното творчество на Пипков – обработките на народни песни, намираме у Ангелов само следното: „Не може да се отmine и друга част от песенното творчество на Пипков – *разработката* (курсивът мой) на народни песни. Пригодени за солово изпълнение и с акомпанимент на пиано, тези песни наброяват повече от 40, без да смятаме обработените от композитора хорови народни песни.”

Споменати са и „Пет песни по стихове на чуждестранни поети”(1963-1964), като е отбелязано, че „... и в тези песни на Пипков мелодичният речитатив като градивен елемент се съчетава с богато метро-ритмично разнообразие, с находчиви интонационни хрумвания и динамични нюанси.”(с.150)

Приложеният списък на произведенията на Пипков е подреден по години и опуси и съдържа ред неточности.

Иван Хлебaров – „Творческият свят на Любомир Пипков”, книга първа, С., 2000, Арткооп, 328 стр.

Трудът представлява обстойно изследване на творчеството на Любомир Пипков, разделено по жанрове. В четири глави са обособени камерно-инструменталния; вокалния жанр; опера, филмова и театрална музика и симфонизма.

В раздела, посветен на соловите камерно-вокални жанрове авторът хронологично проследява появата на всяка следваща песен и прави доста обстойни естетически и технологично-стилистични анализи.

„Първата си песен Пипков пише за концерта-продукция на учениците от класа на Пол Дюка през есента на 1927. Това е „Нощта ще ни изплаче своите тайни” върху френски превод на стихотворението на Николай Лилиев. Тази песен не е публикувана и все още не е открита в архива на композитора...Тя е изпълнена и на първия авторски концерт в София на 13.X.1928 от Елисавета Йовович.” (с.78)

Като втора песен за Елисавета Йовович Пипков пише „Тежат ми венчалните думи”, отново по стихове на Николай Лилиев.

За Иван Петров Пипков пише песните „Зимен сън” по Димитър Пантелеев и „Любовта на хамалина” по Атанас Далчев.

Петата песен от бъдещия опус 4 е „Синеоката” по Елисавета Багряна.

Хлеббаров отбелязва, че „...темата, която обединява песните от опус 4 в единен цикъл за сопран, бас и пиано, е любовта. От безнадежността на брака без любов („Тежат ми венчалните думи”), през трагедията на несподелената любов („Синеоката”), към страданието на любовта, покосена от смъртта („Зимен сън”) и радостта от надеждата за любов („Любовта на хамалина”), 24-годишният композитор разкрива неочаквана душевна зрялост в различните трактовки на тази тема.”(с.81)

Вторият авторски концерт в София през следващата 1929, според Хлеббаров „...разкрива нови насоки в стремителното развитие на вокалната лирика на Пипков. Към вече изпълнените песни на Елисавета Йовович и Иван Петров се присъединява Михаил Попов. Той пее новите песни „Воденичар” (т.Ив.Мирчев) и „Конници” (т.Н.Фурнаджиев).

През 1930, когато Пипков написва и „Тракия”, се съставя цикълът „Три балади за бас и пиано” оп.6 – „...панорама на епично видение – на съдбовни пророчества, на народни трагедии, на родната майка-природа.” (с.88)

За въздействието на „Конници” Иван Хлеббаров пише : „Експресивният образ на разрушението и смъртта в трактовката на Пипков – Фурнаджиев не е романтичен вселенски разпад, край на всичко...Като в някакъв първичен обряд умираването се превръща и в акт на раждането.” (с.89)

В края на 1929 в концерт на „Независимо музикално дружество“ в Париж, са изпълнени „Четири народни песни за глас, флейта, виолончело и пиано“ – вокално-инструментална версия на четири от частите на „Българска сюита“ за пиано. Така се дава тласък на още една основна линия във вокалната солова лирика на Пипков – обработките на народни песни за глас и инструментален съпровод.

Хлеббаров отбелязва, че след станалите класически за първото поколение български композитори обработки на народни песни на Добри Христов, Любомир Пипков е първият от своето поколение в това отношение. И Панчо Владигеров, и Димитър Ненов ще се обърнат към обработки на народни песни за пеене и пиано едва през втората половина на 30-те години, въпреки че вече са използвали фолклорен песенен материал в инструменталната си музика.

В „Четири народни песни“ оп.5 са включени песните: „Слънчице“, „Колко са мамо, дена в годината“, „Разплакала се вдовица“ и „До три пушки пукнале“ – опусът, който според Хлеббаров дава силния тласък за работа в жанра на песенно-клавирните обработки през 1929.

Появяват се една след друга: „Дойне ле“, „Бияна платно белеше“, „Димчето с низам писали“, „Митко от горе слизаше“, „Все кат се върна, Нацке“, „К' во ми се мамо, белее“, „Татунчо“.

Така в третия си авторски концерт в София на 7.X.1930 Любомир Пипков включва седем „Народни песни“ в изпълнение на Жени Стефанова-Якимова, разпределени в три раздела – „Хайдушки“, „Гурбетчийски“ и „Война“.

Хлеббаров установява, че тези песни по-късно са обединени в опус 15, който обаче непрекъснато променя своя състав и подредба.

Следваща група от обработки на народни песни Пипков пише през 1935-1936, като ги групира отново по различни начини. Проучвайки архива на композитора, Хлеббаров предлага обединение на двата опуса (21/33) и следната номерация, според датата на създаване:

1. Кани се село да бяга (1935)
2. Татари (издадена 1936)
3. Хайредин воевода (1936)
4. Сърдито либе, надуто (1936)
5. Чуди се баба, мае се (вероятно 1936)
6. Затрила си Гана криво перо (без датировка)

7. Жерави (без датировка)

От около петнадесетте песни от 40-те и 50-те години композиторът формира само един опус 36 „Седем народни песни”.

Като основен принцип при обработките на народни песни Хлебаров определя запазването на автентичността на народната мелодия. „Ето защо обработките у Пипков винаги запазват строфичната структура на оригинала. Разбира се, тази строфичност се развива с най-различни въстъпителни прелюдии, интерлюдии и пр. Неизменното връщане към началото на строфата винаги се проявява и оценява чрез непрекъснатата променливост на съпровождащите инструментални гласове както в сферата на фактурата, така и при хармоничното и полифоничното третиране” (с.100). Като друг основен принцип на подход към фолклорния материал авторът определя равнопоставянето на гласовете в общата фактура. (с.101)

Във всички списъци на творчеството на Любомир Пипков, правени 60-те години и по-късно, се отбелязва оп.19 от 1938, който съдържа две общоизвестни песни: „Унес” (текст Елисавета Багряна) и „Любимата” (текст Младен Исаев). Хлебаров подчертава, че „Унес” е написана 1940, годината в която Пипков завършва дългогодишната си работа над Първа симфония и нейни интонации проникват в лириката на песента, докато в „Любимата” -- писана 1946, се проявява новата лирична тема, въплътена със средствата на романсовата изразност, която дава тласък за поредицата лирични песни от 50-те години.

Непосредствено след „Любимата” Пипков създава двете песни от оп.27 по стихове на Никола Вапцаров – „Прощално” и „Предсмъртно” (1947). Според автора, те са замислени като два монолога – лиричен и драматичен (с.102).

„Няма да забравим,че стоим на пост” по текст на Цветан Спасов (1948) и „Към партията” по текст на Христо Радевски (1951) са другите две песни на този опус.

От 1950 в продължение на около петнадесет години Пипков създава десетина солови песни, които обединява отново по различни начини – ту като оп.46, ту като оп.51. Иван Хлебаров отново предлага двойна номерация на този цикъл – 46/51.

„Люлякът ми замириса” е първата песен, писана за конкурса по случай 100-годишнината от рождението на Иван Вазов, през лятото на 1950. Има и авторска преработка на тази песен за вокален дует и пиано.

„Трепетликата” и „Морето и любовта” (1954) по стихове на Иван Радоев, Хлебаров определя като „развита традиционна романсова лирика”(с.107).

„В далечната пуста” (1955), също по текст на Иван Радоев и „Мечтата на партизанина” (1952), текст Давид Овадия, са следващите песни от този цикъл.

През 1958 Любомир Пипков за първи път попада на едно ново поетично име – това на 23-годишният поет Владимир Башев. Във вокалния опус 46/51 Пипков включва две песни по стихове на Владимир Башев: „Пред вагона” и „Среща”, в които Хлебаров отбелязва „...сложноладово развитие на мелоса и хроматизация на хармонията” (с.108)

Останалите две песни от този опус са: „Лека нощ” по Лиляна Стефанова (1960) и „Човекът с белия кичур” по Блага Димитрова (1965).

След ранната смърт на Владимир Башев, през 1969, Пипков пише още една песен по негов текст – „Горест”, която Хлебаров коментира така: „Това е едно експресивно скерцо, което става израз на разрушителна, негативна образна стихия, характерна за музикалната драматургия на XX век.”

Цикълът „Пет песни по чуждестранни поети”(1963 -1964) Хлебаров разглежда отделно от соловите песни в раздела „Кантатно-ораториални жанрове”. Според него „...оттук започва развитието на камерния симфонизъм, който ще намери утвърждение и заключение в Четвъртата симфония (1970).” (с.216)

„Песен за поета, който не иска да се отчайва” авторът определя като „своеобразен диалог между поета и „те”, между човека, личността, гражданина и онези, които са пожелали „облаги и злато”(с.220) и описва следната интересна сценка: „При едно от първите изпълнения с пиано в Съюза на композиторите тази песен прозвуча като абсурден театър, в който участваха и Павел Герджиков с Р.Алберти, и публиката, която поглъщаше необичайните стихове в музиката, и лицемерните ръкопляскания на официалната композиторска гилдия. И ироничната усмивка на композитора : „Те какво знаят за тебе? Те малко те познават.” (с.220)

Иван Хлебаров – „Творческият свят на Любомир Пипков“, книга втора, С., 2001, Арткооп, 391 стр.

Авторът разглежда много подробно музикално-стилистичната система в творчеството на Пипков (метроритмика, хармония, мелос и архитектоника);

ролята на словото в музикалното му мислене; литературното творчество и рисунките на Пипков.

Книгата съдържа и най-подробния списък на музикалните творби на Любомир Пипков – хронологичен и по жанрове.

За ролята на словото Хлеббаров пише: „Действието на словото като извънмузикален творчески стимул в музикалното мислене на Любомир Пипков преди всичко показва уменията на композитора да „чуе“ литературния текст като музикална интонация. Това е част от неговото умение да „чува навсякъде музика“, която претворява в музика.”(с.151)

Лилия Крачева – „Кратка история на българската музикална култура“, С., 2001, Абагар, 507 стр.

Обзорен труд, който, според авторката, има за идея „...да се очертаят основни тенденции и посоки в развитието на българската музика от Древността до наши дни.”

По повод създаването на Първа симфония Крачева отбелязва: „Вече беше споменато, че Любомир Пипков е творец с изострено чувство за епохата, в която живее. Преди да пристъпи към първата си симфония, той е натрупал опит в различни жанрове (камерни, вокално-инструментални, сценични) и е оформил кръг от интонации и метро-ритмични формули, чрез които пресъздава съвременността. Основната част от тях имат своите корени във фолклора, преодолявайки жанровата му характеристика и битовата му функция.” (с.163)

За баладата „Конници” Лили Крачева пише: „Едновременно с хоровите балади на Петко Стайнов, Любомир Пипков пише своите първи солови балади. Особено впечатляваща сред тях е „Конници” (по същото стихотворение на Никола Фурнаджиев, по което е написана едноименната хорова балада на Петко Стайнов). Основно изразно средство в нея е метроритъмът (и то – любимият на композитора размер 8/8). За разлика от фолклорния си първообраз обаче, тук той няма нищо общо с битовия танц, а служи за изграждане на една дълбоко трагедийна и експресивна музикална изразност. Л.Пипков предпочита да работи с творбите на съвременни български поети, защото единството между текст и музика за него е от особено важно значение.” (с.182)

Авторката посочва годините 1929-1930 за написването на другите две балади – „Тракия” по текст на Никола Фурнаджиев и „Воденичар” по текст на Иван Мирчев, а края на 30-те години – за песните за глас и пиано „Унес” по Елисавета Багряна и „Любимата” по текст на Младен Исаев.

Последната – девета глава на труда съдържа монографични очерци за редица български композитори, включително и за Любомир Пипков.(с.332-337).

В този монографичен очерк са споменати следните солови песни:

песента по текст на Николай Лилиев във френски превод „Нощта ще ни разкаже своите тайни”, която заедно с Три драматични прелюда за пиано е изпълнена през 1927 на концерт на студенти от класа на Пол Дюка и са приети много добре от публиката.

Соловите балади „Воденичар” (текст Иван Мирчев), „Тракия” и „Конници”(текст Никола Фурнаджиев,1929-1930) авторката коментира по отношение на Пипковото третиране на фолклора: „Фолклорът е изваден от битовия си първообраз, той вече не е музейна ценност, а част от светоусещането на човека след Първата световна война. Този човек притежава своята ярка национална идентичност, но не се ограничава в нея, а носи и всички проблеми на бурно променящия се свят. Националното и универсалното се сливат: приоритет получават същностните, „вечни” черти на народното наследство, докато в същото време универсалното се извява предимно чрез своята национална специфика... Фолклорните елементи са включени в една нова мирогледна система, а силно хроматизираната мелодика и хармония им придават остро съвременно звучене.” (с. 333)

„Пет песни по стихове на чужди поети” за сопран, баритон и камерен оркестър (1963-1964), Крачева причислява към късното творчество на Пипков, в което важна образна сфера е лириката. „Антитезата лирика – зло (и в по-широк план – личностно-надличностно) е важен драматургичен фактор...Усложненият музикален език и приоритетът на камерността като начин на мислене поставят в центъра на естетическата му концепция личността и нейните взаимоотношения с околния свят.”(с.336)

Елисавета Вълчинова-Чендова – „Енциклопедия на българските композитори”, С., 2003, СБК, 345 стр.

Изданието включва биографиите на 262 български музикални творци, свързани с историята и настоящето на Съюза на българските композитори.

Любомир Пипков авторката определя като „...водеща личност в музикалната култура и българския интелектуален елит през 30-те – 70-те години на XX в.”

Приложен е списък на избрани произведения на Любомир Пипков.(с.220)

Иван Хлеббаров – „Новата българска музикална култура, том първи: 1878-1944”, С., 2003, Хайни, 526 стр.

Трудът носи посвещението: „В памет на Любомир Пипков”, което авторът обяснява с това, че работата му върху двутомното изследване на творчеството на Пипков не само го е подготвило за написването на този историографски труд, но и му е помогнало да осъзнае централната роля на Любомир Пипков за развитието на българската музика през XX век.

Говорейки за процесите на развитие на камерно-музикалната изпълнителска култура, Хлеббаров изтъква обстоятелството, че големи български композитори се оказват и активни изпълнители: „Израз на връзката между изпълнителство и творчество са и авторските концерти на композитори, които концерти са предимно камерни. Такива концерти имат Панчо Владигеров, Любомир Пипков, Марин Големинов и на тях се свирят най-новите им творби. Така например в програмата на втория си авторски концерт в София на 10.X.1929, студентът от Париж Любомир Пипков включва баладата си за бас и пиано „Конници” (по текст на Никола Фурнаджиев), писана през юли-август, т.е. непосредствено преди концерта. Именно това изпълнение на Михаил Попов и автора после дълго се помни от съвременниците (за това пишат в мемоарните си книги Г.Цанев, Хр.Радевски и др.), а Добри Христов публикува две статии по повод на концерта, където изказва генерални идеи за развитието на българската музика.” (с.292)

Хлеббаров разглежда соловите песни за глас и пиано на Любомир Пипков, сравнявайки го с неговите съвременници. Още при първата му песен „Нощта ще ни изплаче своите тайни” Хлеббаров открива „...закономерности, характерни за първите вокални опуси на Владигеров и Ненов: текстът е взет от стихосбирката на Николай Лилиев (1885-1960) „Лунни петна” (1922) – една от

късните прояви на българския символизъм, а Пипков пише песента си върху френския превод на стихотворението.” (с.394)

В коментара и анализите на песните от опус 4 Хлеббаров повтаря дословно вече казаното в „Творческият свят на Любомир Пипков”, книга първа, като добавя: „Десет години след песните на Владигеров („Шест лирични песни оп.5”) романтизираното третиране на темата за любовта вече не може да удовлетвори Пипков.”

По-нататък авторът буквално повтаря и анализите на „Три балади за бас и пиано” оп.6. (с.398), след което обобщава: „Вокалният цикъл „Три балади за бас и пиано” има огромно значение не само за Пипковата вокална лирика. В българската музика навлиза голямата социална и революционна тема. Парадоксалното е , че тласък за развитието си тя намира в може би най-интимния жанр – вокалната лирика. По повод на третия авторски концерт на Любомир Пипков в София (7.X.1930), където са били изпълнени втората и третата балада (от Иван Петров), критиката отбелязва: „Септември има своята поезия. Днес той има своята музика” (А.Бакалов, „Към пролетарската музика у нас. Концертът на Любомир Пипков”, „РЛФ”, 15.X.1930 , цит. по Иван Хлеббаров, „Творческата еволюция на Любомир Пипков”, с.134).

В края на 20-те години Пипков се обръща към един традиционен жанр в творчеството на българските композитори-класици – обработките на народни песни за глас и пиано. Иван Хлеббаров отбелязва: „Формирането на новия национален музикален стил на техните наследници обаче променя трактовката на този жанр. Това личи още в появата на първия цикъл обработки на народни песни на Л.Пипков оп.5 „Четири народни песни за глас, флейта, виолончело и пиано” (1928). Всъщност това е редуцирана вокална версия на клавиричната „Българска сюита”, създадена няколко месеца по-рано през същата година. Това показва, че решаващ стимул за появата на този жанр е единството на инструментално и вокално мислене...Образец на тембровото решение на творбата той вижда в „Мадагаскарски песни” на Морис Равел, които той слуша още в началото на своето пребиваване в Париж през 1926. И както при Първия квартет младият композитор радикално се дистанцира от модела си, така в музикално отношение неговият цикъл няма нищо общо с творбата на Равел, с изключение на изпълнителския състав.” (с.402)

По-нататък Хлеббаров формулира някои общи черти на жанра обработка на народна песен, типични и за следващите обработки на народни песни за глас и пиано, които Пипков прави : „Подобно запазване на строфичната структура на песенния материал и неговото своеобразно разтваряне в общата мелодизирана фактура на клавирния съпровод в много случаи характеризира цикъла „Народни песни за глас и пиано” оп.15, който Пипков създава в края на 1929 и началото на 1930. След многото различни варианти на групиране на песните в цикъл, в края на краищата се утвърждава поредица от девет песни:

1. „Дойне ле”
2. „Билияна платно белеше”
3. „Татунчо”
4. „К'во ми се мамо, белее”
5. „Все кат се върна, Нацке, мо”
6. „Митко отгоре слизаше”
7. „Димчето с низам писале”
8. „Аз ти постилам”
9. „Мома кошута”.

Те получават своята частична премиера още през 1930, на третия авторски концерт на Пипков в изпълнение на Жени Стефанова и автора, като той ги разделя на три субцикъла – „Хайдушки песни” (№ 3,4), „Гурбетчийски” (№ 5,6) и „Война” (№7, предхождана от клавирна версия на № 4 и 3 от „Четири народни песни оп.5).” (с.403)

Както и в „Творческият свят на Любомир Пипков”, така и тук Хлеббаров отбелязва нестабилността при съставянето на поредиците от обработки на народни песни за глас и пиано: „През 1935-1936 той пише седем песни, които групира ту към оп.21, ту към оп.33, което накрая налага те да се обединят в общ „Сборник от народни песни за пеене и пиано” оп.21/33.”

Любомир Пипков – „Разговори в Панчарево”, С., 2004, Хайни, 78 стр.

Книгата съдържа запис на четири разговора с Пипков, проведени през 1972 от Иван Хлеббаров.

Във втория разговор, състоял се на 25.V.1972, Пипков разкава за първия си авторски концерт в София: „Обявих концерта си в „Алианс франсез”. Аз самият свирех пиеси, на Йовович дадох Лилиевата песен „La nuit...”, която имах вече на

френски. Но тя ми каза: „Вижте какво, неудобно е една певица да се появи само с една песен. Напишете още една!“ И аз написах „Тежат ми венчалните думи“, навярно тук я написах, за да бъдат две песните.”(с.56)

Иван Хлеббаров задава въпрос: „А Вие показахте ли му (на Пол Дюка, б.м.) баладите от 1929?” Пипков отговаря: „Всичко това му показах, на български език – „Конници” и другите. Дюка много харесваше „Конници”, „Тракия”, „Воденичар”. Той казваше: „Вие трябва да намерите Шаляпин! Това са песни за Шаляпин, той трябва да ги изпее!” (с.58)

В третия разговор (24.X.1972) Пипков отново говори за авторските си концерти от времето на своето студентство: „Тези концерти в България за мен бяха много важни. За мен беше важно сам да се проверя, да чуя какво съм написал, как то се приема. И хората ми помагаша, изпълнителите се интересуваха от новата музика. Помня Михаил Попов как пях „Конници” – и досега се помни от хората.”

Петър Щабеков – „За музикалното изкуство, есета и лекции”, С., 2004, Издателско ателие Аб, 222 стр.

В сборника е поместена статията „Песенната лирика на Любомир Пипков”, писана през 1980 за сп. „Музикални хоризонти” (бр.10).

Авторът сам определя целите на статията си: „Ще се опитам, изхождайки от живото сътворческо отношение на изпълнителя към творбата, да очертая в най-общи линии песенната лирика на Любомир Пипков, с която съм общувал продължително време под неограничените указания на самия автор.” (с.132)

Щабеков обяснява интереса на Пипков към песенния жанр така: „В песента Пипков вижда големи възможности за разкриване на дълбоко вътрешния свят на човека. Той е привлечен от нейния народностен характер, от широката ѝ достъпност като форма на музикално общуване със света и не на последно място – от тясната връзка между слово и музика, която придава тънка поетична осмисленост на музикалния образ.”

По-долу Щабеков преценява количеството песенно творчество на Пипков на „...около стотина солови песни за глас и пиано, близо половината от които са художествени обработки на народни песни, останалите са лично песенно творчество по стихове на различни български поети – класици и съвременници, а също тъй и по чуждестранна поезия.”(с.136)

Особеностите на Пипковия песенен стил Петър Щабеков формулира така: „Песенно-вокалният стил на Любомир Пипков се отличава с проста, възникваща от прозодията на българската реч мелодика и една осмислена, изчистена от всякаква гласова самоцелност кантилена... Характерно е и широкото използване на речитативни изразни средства, които той майсторски преплита с кантиленните и постига необикновена пластичност на музикалната фраза. Този композиционен похват на преливане от речитативност в кантиленност и обратно в рамките на песенната миниатюра, позволяващ една по-тънко диференцирана изразност, го сближава с маниера на големите майстори на художествената песен.” (с.137)

Щабеков акцентира върху литературната дарба на Любомир Пипков: „Пипков притежава способността да прониква дълбоко в поезията, да я асимилира и претворява в музика...Поетичният усет на Пипков не се изявява само в сигурния избор на поетичната творба. Той сам е автор на множество певчески стихотворни преводи, в които съвсем определено се манифестира и творческа поетична дарба.” (с.138-139)

Акомпаняторът Щабеков по-нататък говори за ролята на клавирния съпровод в песните на Пипков: „Сам добър пианист, Пипков насочва търсенията си към неичерпаемите изразни ресурси на клавирния съпровод...Разширява разбирането на старите български майстори за клавирния съпровод при соловата песен и го превръща в широко разгърната клавирна партия, художествено равностойна по всички показатели на вокалната. Между двете се явяват все по-здрави мотивни връзки, находчиви имитационни реплики и полифонични преплитания. В този процес двете партии, сиреч двете основни компоненти на песента, а именно: вокалната, включваща в себе си поетичния текст и обособена като носител на конкретното начало, и клавирната – обобщен музикален израз на неговия идейно-емоционален план, все по-плътно се спояват и взаимодопълват в съвместното изграждане на едно стройно по форма и съдържание художествено единство.”

Авторът също така определя клавирния стил на Пипков като „... не-пианистичен в конвенционалния смисъл на това понятие.”(с.140)

Към певците Петър Щабеков отправя следните препоръки: „Дълбоко човешката съдържателност на Пипковите песни не търпи никакво гласово разточителство, никаква фалшива патетика, никаква оперна приповдигнатост. Те изискват

внимателен подбор и дозировка на изразните средства, вкус и усет за мярка, с една дума – развита изпълнителска култура. Тяхното изпълнение, условно казано, трябва да бъде като черно-бялата или пестеливо оцветена графика – изразително и вълнуващо, но осъществено с прости и правдиви средства.”(с.142)

Лилия Крачева – „Българска музикална култура. От древността до наши дни”, С., 2008, Марс, 343 стр.

Във втората си книга, посветена на музикалната история на България авторката отново се спира на важни за творческото развитие на Любомир Пипков творби, повтаряйки до голяма степен казаното в предишната си книга.

Статии за Любомир Пипков и камерно-вокалното му творчество

Петров, Стоян – „Творческият път на Любомир Пипков”, сп. Българска музика, 1954, №10, 1-7

Статията е написана по случай 50-годишнината на композитора.

„Особено ярко се проявява творческата индивидуалност на Пипков в песента „Конници”. Почувствал вярно поетичната идея на Фурнаджиев, Пипков е предал смело характера на драматичната балада и е възкресил картината на народната борба...Без да се бои, че може да бъде неразбран от „изтънчените” парижани, твърдо убеден,че ще бъде разбран от своя народ, в това време Пипков продължава да създава произведения в народен дух, да оркестрира народни песни, да пише песни като „Тракия” по текст на Никола Фурнаджиев.

Ганев, Константин – „Вестител на новото”, Българска музика, 1964, №8, 4-9

„Протестът му против мракобесието, войната, проливането на народна кръв и потискането на свободната човешка мисъл е намерил пряк израз в редица негови творби от това време – песента „Конници” и др....Обогати се и неговото песенно творчество с редица нови произведения, свързани с поезията на Вапцаров, Исаев и по-младите поети Башев, Радоев (а в момента Пипков работи върху цикъл от песни по чуждестранни поети – Ронсар, Лорка, Есенин).”

Стоянов, Пенчо – „Проблеми на формата в творчеството на Л.Пипков”, Българска музика, 1964, № 8, 28-30

„На музиката на Пипков е чужда импровизационността и склонността към романтично многословие. Лаконичният израз и логическата последователност в развитието на мисълта са нейно характерно качество.”

**Карапетров, Константин – „Соловите песни на Любомир Пипков”,
Българска музика, 1964, № 8, 21-27**

В началото на статията си авторът прави някои общи заключения: „Композиторът показва очевиден творчески интерес към вокалните жанрове, привличан от широките изразни възможности на човешкия глас – и като подчертано емоционално-въздействащ инструмент, и като носител на словото и поетичната идея...В своето песенно творчество Любомир Пипков осъществи органична връзка между българската поетична реч и метрико-ритмичните особености на нашата музика. В рамките на своя ярък и самобитен стил композиторът постигна пълноценно и проникновено музикално превъплъщение на редица образци на родната поезия. На Пипков е неприсъщ едообразният подход към музикалното отразяване на различните текстове – със зрял и дълбоко интелектуален поглед той намира характерно-индивидуален облик за всяка своя песен.”

По-нататък Константин Карапетров се спира конкретно на обработките на народни песни: „Запазването на оригиналната мелодия на народната песен безспорно обвързва композитора с нейния структурен облик. Ето защо обработките на народни песни носят присъщия си куплетен строеж. Такива са „Нани ми нани, Дамянчо”, „Отишел е юнак”, „На Черню гости дойдоха”, „Айшенце мънинко”, „Татари”, „Затрила си Гана криво перо”, „Жерави” и други. При тях авторското отношение към песента се изразява главно в клавирната партия. При „Затрила си Гана криво перо” трите куплета и шесторно появяващият се припев са изградени върху един и същ, неизменен съпровод. Шеговитото и закачливо съдържание на песента е разкрито само в един единствен музикален образ (припевът е само допълнение към него), в който отсъстват както развитието, така и контрастните съпоставки. Поетичното съдържание се покрива от един обобщаващ емоционалната му същност музикален образ. Този род песни на Любомир Пипков приличат на прелестни миниатюрни гоблени, чието очарование се крие именно в семплотата на рисунъка.”

Песните „Отишел е юнак” и „На Черню гости дойдоха” Карапетров дава като пример за свободно изграден пианистичен съпровод, „...който играе ролята на коментатор, създаващ втори, и то по-подробен и последователно излагащ се драматургичен план.”

Песента „Нани ми нани, Дамянчо” авторът на статията коментира така: „Това вече съвсем не е „обработка”, а „разработка” на народна песен...По своите художествени достойнства „Нани ми нани, Дамянчо” остава като едно от най-ярките и индивидуализирани претворявания на народната песен в нашата музикална литература.”

По-нататък Константин Карапетров насочва вниманието си към авторските песни на Пипков и отново първо прави някои общи характеристики: „Певческата линия, разгъната от декламационния речитатив до широката кантилена, е подкрепена от интензивно развитата и релефно индивидуализирана партия на пианото. С характерен мелодичен и ритмико-метричен профил, често изградена в типичната за композитора тригласна полифонична структура, клавирият партия се издига далеч над скромната задача на съпровод. Нейната своеобразна изразителност създава в тясно взаимодействие с певческия глас колоритни музикални образи, като понякога основното ядро на музикалната идея е вложена именно в пианото („Конници”).”

По отношение на третирането на формата, Карапетров констатира: „Композиторът облича своите балади в свободно третирана триделна форма. Така „Конници” протича като безспирна речитативна постройка с тонална и текстова, но отсъстваща в линията на речитатива тематична реприза. Много широко разгъната, с редица повторения и волности в репризирането на темите и структурния профил е „Мечтата на партизанина”, изградена върху две напевни теми. Не по-малко далечна на класическите формални постройки е и „В далечната пуста”, където в средната част речитативът и мелодико-ритмичните вариации върху темата се редуват изцяло в зависимост от характерните изисквания на текста.”

По отношение на лиричните солови песни на Любомир Пипков, авторът намира, че за разлика от баладите, които носят редица интонационни белези на народната музика, „...те се приближават повече до звуковата сфера на градския фолклор и същевременно до един по-обобщен и стилизиран национален език...Структурното изграждане на песните, подобно на баладите

на композитора, е също така твърде свободно, подчинено повече на сюжетната логика, отколкото на строгите музикални закони.”

Така „Трепетлика” и „Люлека ми замириса” Константин Карапетров определя като куплетно-еднотемни, а „Морето и любовта” и „Любимата” – като триделни песни.

В „Морето и любовта” авторът открива „...разгъната в широк амбитус и достигаща своята кулминация в средната си част певческа мелодия, съпроводена от един по Шубертовски ромолящ акомпанимент, течащ на едно дихание.”

За „Любимата” е характерно, според Карапетров, „...контрастно съпоставяне на певческия глас и клавишната партия. Фразите на певческата мелодия са разделени с паузи, докато акомпаниментът се лее във вълнообразна и непрекъсната линия...Умението на Пипков да тълкува чрез езика на музиката емоционално-смисловото съдържание на текста изпъква тук с подчертана отчетливост.”

По-нататък се натъкваме на следната констатация: „Пипков обновява непрестанно облика на своите песни. В тях не намират място трагично-безизходните чувства и отчаянието. Вместо тях царува любовта, извор на радост и щастие, на светли размисли и надежди...”

Карапетров споделя и наблюдения за развитието на песенния стил на Пипков през последните години (статията е от 1964) : „Той все по-често избира за сюжети на песните си стихове на съвременни поети, възплътили в себе си нова чувствителност и специфична форма на израза...Ариозно-мелодичното изложение, типично за досегашните песни на композитора, е придобило остро експресивен облик и съжителства заедно с една волна, декламативна изразителност. Кантилената, като кристализирал израз на дадено чувство, намира своето място наравно с речитатива, носител на динамизма и развитието на художествените образи.”

Авторът нарича такъв род песни -- песни-монолози, подчертавайки влиянието на оперния жанр върху соловото песенно творчество на Пипков и дава за пример „Пред вагона” и „Среща” (по текст на Владимир Башев).

В края на статията си Константин Карапетров обобщава и отбелязва редица проблеми, които не са засегнати и предстои да бъдат изследвани – например : „...естетическата и езиково-изразна близост с песните на Мусоргски”,

хармонията като изразителен фактор, използването на равноделни и неравноделни тактове и тактови смени и пр.

**Казанджиев, Васил – „Цикъл песни „Чуждестранни поети” от Л.Пипков”,
Българска музика, 1966, №5, 5-11**

Диригентът и композиторът обяснява написването на този цикъл песни така: „Създаването на произведения от голям мащаб (концерт, симфония, опера и др.) е почти винаги съпроводено с появяването на много камерни творби. Такъв е случаят и с цикъла песни за сопран, бас и камерен оркестър „Чуждестранни поети”, който беше сътворен почти едновременно с Трета симфония. Идеята за създаване на цикъл песни върху текстове на чужди поети е нова и оригинална както за Любомир Пипков, така и за българската музика.”

Авторът подчертава голямото значение на текста при Пипков: „Всяка песен от цикъла е едно откровение, точно намерен израз на настроението и атмосферата, която носи текстът. Запознат с особеностите на франския език, Любомир Пипков (сам преводач на някои от текстовете) успява да вникне в подробностите и тънкостите на тази поезия и в българския превод да намери със средствата на музиката тяхната най-съвършена форма. Цялата си мелодична и хармонична фантазия и изобретателност той подчинява на най-малките нюанси в речта и настроението. Така всяка песен се превръща в дълбоко и разтърсващо душевно преживяване. Мелодичният речитатив, всъщност служещ за основа при конструирането на певческата линия, е онзи елемент, който най-вярно разкрива логиката в текста. Изпъстрена с много скокове, паузи, метроритмични смени, цезури, внезапни смени в темповите и динамични нюанси, вокалната партия поразително напомня на живата човешка реч, такава, каквато я чуваме в нашето ежедневие. Тази особеност обаче, в никакъв случай не я лишава от нейната поетичност и лиризъм, напротив – това я прави по-гъвкава, богата и изразителна...”

След това Васил Казанджиев прави кратък естетически анализ на всяка от песните на цикъла:

„Дълбоко прочувствена, напоена с дъха на испанската природа, е песента „Малка балада за три реки” по текст на Гарсия Лорка.”

„Романс за луната” – с ясната си постройка и сила на въздействие тази песен има такова място и значение в българската музика, каквато има „Горски цар” от Шуберт в немската.”

„На своята душа” е една от най-лиричните, светли и интимни страници в творчеството на Пипков. С възможните най-прости средства тук са изразени душевната чистота и възвишени цели, към които трябва да се стреми всеки автор.”

„Песен на поета, който не иска да се отчайва”, по текст на Рафаел Алберти е изповед на твореца, търсещ истината и верните пътища към хората. Този сложен и труден процес на опознаване себе си чрез хората е тайнството на творчеството.”

„Бих желал да съм...” – тук пределно ясно се определя истинското и единствено призвание на твореца – да бъде винаги верен на своя народ. Намирайки много общи черти със собственото си верую на творец и гражданин, Пипков не случайно обгражда тези испански текстове в разнообразни български ритми. Рядко в нашето изкуство патриотичното чувство е намирало толкова дълбока, топла и изразителна форма, както в тази песен.”

Динолов, Любомир – „Авторските интерпретации на Любомир Пипков”, Българска музика, 1968, № 5, 41- 46

„Пипков изпълнява своите произведения още от времето, когато са възникнали първите от тях (1922). Всички солови и по-голямата част от камерните му творби са звучали много често у нас и в чужбина в изпълнение на техния автор, а много от Пипковите песни са прозвучали най-напред с авторски съпровод.”

Динолов се спира на някои специфични особености на авторските интерпретации на Пипков – третиране на темповите отклонения, ритмова свобода, фразировка, начин на педализация.

Големинов, Марин – „Пресъздател на динамично време”, Българска музика, 1974, № 6, с.11

„Още от най-ранните си солови песни...Л.Пипков разкри очарованието на един нов звуков свят, крайно самобитен, избликнал сякаш направо от извора на народното творчество. Там той разрови дълбоки пластове и потърси отломки от онова прадалечно начало, което придаде своеобразна окраска на творчеството му.”

Дановски, Боян – „Съвременник”, Българска музика, 1974, № 6, 12-13

„Мисля, че определението воюващо съвременно изкуство приляга за цялото симфонично, камерно и оперно творчество на Пипков. И за революционното му песенно творчество, свързано непосредствено с антифашистката борба, както

и за новите му композиции, писани от трийсет години насам, запазили революционното размирие и придобили в новия живот нова пълнота.”

Герджиков, Павел – „Когато пея Пипков отново и отново ...”, Българска музика, 1977, № 3, 38 - 41

По повод на цикъла „Пет песни по чуждестранни поети” (1964) Павел Герджиков разказва: „Имах щастието да бъда негов пръв изпълнител в първоначалния вариант за сопран и бас, а малко по-късно, със съгласието на автора транспонирах сопрановите песни („Романс за луната” и „Песен 12-та”) и ги включих в своя постоянен репертоар. Този цикъл е едно от най-значителните произведения на Пипков не само в областта на вокалната лирика, а и на цялото му творчество. Пътят към него започва от първите песенни кълнове („Тежат ми венчалните думи”, „Любовта на хамалина”, „Конници”, „Тракия”, „Зимен сън...”), които имат щастливата участ да бъдат и върхове.”

„...Пипков имаше благоговейно отношение към поетичния текст и насаждаше такова и у своите ученици. Поетичният му избор никога не е бил случаен. Когато пиша тези думи си спомням казаното от Николай Лилиев: „Думите не живеят сами по себе си, само за себе си...Думите говорят не само със своето значение, а и с всички гласни и съгласни, с всички свои багри...”. Тази мисъл на големия наш поет, казана по друг повод, е напълно валидна за вокалното творчество на Пипков.”

Маринов, Иван – „Мисли, породени от спомена за един голям българин”, Българска музика, 1979, № 8, 13-18

„За мен Пипков е сред българските композитори най-чистият лирик – в големия смисъл на понятието. Няма дори и миг, в който той да се разнежи без мярка. Имах щастието да дишам по-отблизо наситена с неговото присъствие атмосфера в последните 12 години от живота му, да усещам неговата емоционалност – винаги контролирана, овладяна от силата на интелекта. И все пак, той беше лирик по природа, надарен с онова трайно поетично чувство, което не се излага на показ, но много силно се усеща в редките моменти на откровение и предизвикан от контакта размисъл...Пипков е един от типичните композитори, които мислят вокално – вокалната природа се усеща дори в инструменталните му опуси. Според мен това е и основната причина за факта, че неговият хармоничен език не е усложнен хроматически.”

„Една от най-интересните черти на Пипковото оперно творчество си остава третирането на човешкия глас...Общата фактура на соловите партии е подчертано певческа. Липсват пределни, акутни тонове, главният акцент е заложен изключително върху озвучаване изразителността на текста. В многото разговори, които съм водил с Пипков, съм се убедил, че той до голяма степен е не само редактор, но и съавтор на този текст. Пипков притежаваше определен поетичен дар, той обичаше да се шегува чрез кратки стихотворни каламбури, които съчиняваше по разни поводи. И върху неговата сценична вокална музика това дълбоко усещане за поетическите стойности се отразява по безспорен начин.”

Герджиков, Павел – „Конници” от Л.Пипков”, Българска музика, 1983, № 8, 8-9

„Погрешно е да се мисли, че Пипков само е „облякъл в музика” един много силен текст. Напротив – той създава качествено ново произведение, изградено от неповторима и непозната за нашата музика дотогава музикално-словесна сплав.”

Щърбанов, Петър – „Триптих за един голям творец”, Музикални хоризонти, 1984, № 9, 101-105

„...И тъй, да започнем от избора на поетите: Николай Лилиев („Нощта ще ни изплаче своите тайни” и „Тежат ми венчалните думи”), Димитър Пантелеев („Зимен сън”), Елисавета Багряна („Синеоката”), Атанас Далчев („Любовта на хамалина”), Иван Мирчев („Воденичар”) и Никола Фурнаджиев с „Конници” и „Тракия”. Вникнете в тематиката на тези стихове, в образите на обикновения човек с неговите интимни и социални тревоги, в общото поетично внушение. Чуйте тези нови музикални интонации, които проникват дълбоко във вас, които осъществяват музикално българската прозодия, но не жонглират с народното мотивче. Те са убедителни, защото отразяват българската чувствителност, пречупена през оригинален авторов почерк. Вслушайте се в пулсацията на неравноделните тактове. Те не са самоцелна екзотична метроритмична схема, а са органично вплетени в изказа му, превръщайки се в един от фомообразуващите елементи на неговата музика.”

Хаджимишев, Михаил – „Спомени за Любомир Пипков”, Музикални хоризонти, 1984, № 9, 108-113

„...Още в първата си опера Любомир Пипков беше утвърдил онова високо майсторство на прозодик, изявено в ранните му песни по стихове на Фурнаджиев и Мирчев – „Конници”, „Тракия” и „Воденичар”...

Изтънченият усет на Пипков за словесни стойности винаги го е свързвал с интересни и значителни поети както при песенното му творчество (обхвадало и разнолики световни поети), така и при оперното.”

След това обстоятелствено изреждане на оценки и мнения се вижда, че авторитетът на Любомир Пипков като композитор, човек и публична личност е толкова силен, че отправя оценките само към суперлативи. Разбира се, суперлативите имат своите основания в качества, които не бива да се оспорят. Но тъкмо суперлативите пречат да се навлезе в дълбочина в неговото творчество, да се видят дълбинни характеристики. Да се потърсят мотивациите на неговото творчество. Да се разберат особеностите на неговите композиционни строежи, които са очевидни. И ако в тях има предпочитания към едни решения и отказ от други, то да се потърсят предпоставките за такова поведение, което е вродено, а и привнесено. Пипков показва твърде много особености в композиторския си подход и изказ, които изискват разкриване, а след това обяснения. Нуждаят се от позитивни интерпретации, за да се увеличава стойността на неговото творчество до пределния максимум, което позволява всеки исторически момент. Цитираните автори добросъвестно са констатирали факти, които въздигат Пипков до високия ранг на един от водещите ни композитори. Не ги обвинявам в пристрастия, нито в липса на обективност. Те са изпълнили своята мисия на съвременници на Пипков, които високо ценят и уважават творчеството му и са готови да въздигнат творчеството на заслужена, според тях, висота. Но времето продължава да се движи напред и ще изисква аргументи, доказателства в аналитичен план, в тълкувателно поведение, за да се защитава ранга на Пипков. И дори... за да се отвори път на творчеството на Пипков към европейската аудитория. Такава нова защита изисква усилия и от музиковеди, и от изпълнители. Творчеството на Пипков, като всяко творчество, идващо от миналото, се нуждае от постоянно преосмисляне, от ново заслушване в него, защото идващите поколения имат

свои манталитет, духовност, чувственост, стойности, житейски реакции. С тях ще се преосмисля и творчеството на Пипков.

II.2. Любомир Пипков в изпълнителския процес

Както е добре известно, огромно значение за формирането на Любомир Пипков като музикант има неговият преподавател по пиано Иван Торчанов, един от първите значителни пианисти и педагози в България. Към него Пипков се насочва след като завършва петгодишното си обучение като извънреден ученик в Музикалното училище, свири по различни софийски заведения, за да подпомага финансово семейството си, а в сезона 1923/24 изнася заедно със Саша Попов около 40 концерта из цяла България. „Аз много свирех със Саша Попов. Но това беше за кратко време. Аз вече бях решил да се откажа от акомпаниране и да работя за свое изкуство. Не при някой друг. Той искаше да замина за Виена като негов акомпанятор и през свободното си време да следвам”, си спомня Пипков за това време („Разговори в Панчарево”, Първи разговор, С., 2004, Хайни).

За съжаление, не разполагаме с отзиви или критики на тези концерти. Знаем обаче, че Саша Попов по това време е цигулар на световно ниво и с многообещаваща кариера. Какви изводи можем да направим? Фактът, че избира и предпочита младия Пипков за свой акомпанятор, говори сам по себе си за пианистичните и музикантски качества на Пипков. Явно пианистичните сръчности и акомпаняторското му умение са на ниво, което отговаря на изискванията на солист от такава класа. За да покани Пипков като свой акомпанятор във Виена, Саша Попов е ценял високо таланта му и е държал на партньорството си с него, не искайки то да бъде прекъснато. Може да бъде предположено, че двамата музиканти са имали сходно усещане и хармониращо мислене, за да бъде за Саша Попов така важно Пипков да го последва във Виена.

Младият Пипков обаче взима друго решение. Той още тогава отдава голямо значение на творческата си самостоятелност, съзнава че трябва да продължи образованието си и през есента на 1924 е вече студент във висшия „практически отдел” на НМА (тогава ДМА). Това е период на много интензивни занимания с пианото, които дават и своите резултати. На концертните

продукции, изнасяни от студентите на Иван Торчанов, Пипков свири Тридесет и две вариации от Бетовен, Трета балада от Шопен – произведения, чието изпълнение изисква пианистична техника на високо професионално ниво. Пипков добре съзнава направения напредък в пианистичното си развитие и със самочувствие си спомня: „С пианото бях много добре, бях много напреднал. Излизах много на продукции, свирех на концерти. Торчанов ми беше дал „Бурлеска“ от Рихард Щраус, с него свирехме заедно на концерт „Унгарска фантазия“ на две пиана. Това беше хубава сполука за мене. А след това той ми даде веднага „Голдберг – вариации“. Той много държеше на мене. И готвехме да направим страхотна трета година” (пак там).

Изброяването на тези сложни клавирни творби – сложни и като композиция, и като клавирна фактура -- говори, че заниманията с Иван Торчанов са дали добър резултат и са извели пианизма на Пипков на следващо ниво на развитие – ниво на пианист-професионалист, който визира вероятно солистична кариера. Честото излизане на продукции и концерти говори за натрупването на изпълнителски и сценичен опит, какъвто безспорно е необходим за изграждането на индивидуален изпълнителски почерк и неизбежно допринася за чисто музикантското оформяне на личността на изпълнителя. Очевидно заниманията с пианист и педагог от равнището на Иван Торчанов, са дали много голям тласък в развитието на пианизма на Пипков. Самият той осъзнава това и както четем в разказа му, планира да продължи интензивните си занимания с Торчанов и следващата трета година на следването си.

От изследователите на Пипков (Константин Илиев, Иван Хлеббаров) знаем какво съдбоносно значение за Пипков имат концертите на Алфред Корто в София и появилата се неочаквана възможност да получи, макар и половин стипендия за следване във френската столица. Така плановете на Пипков за трета година с Иван Торчанов ненадейно се променят. Не знаем какво точно е оказало влияние за това решение – дали желанието на Пипков да продължи обучението си при такъв световно известен пианист като Корто, да потърси реализация като пианист в Париж, който тогава е град, предлагащ несравнимо по-интензивен концертен живот от софийския и е център на всичко ново, случващо се в музиката преди Втората световна война.

Така или иначе, Пипков заминава за Париж и записва в „Екол нормал“ пиано при асистентката на Алфред Корто – станалата по-късно много известна френска пианистка Ивон Лефебюр, и композиция при Пол Дюка. Първите две години са време за ориентация и пренастройване – Пипков още не знае добре езика, Дюка му възлага ученически задачи за хармонизиране, небето над Париж е мрачно и дъждовно, оскъдната стипендия го обрича на полугладно съществуване. Нямаме сведения за това, как протичат заниманията по пиано, но според изследователите на Пипков, това е времето, в което композиторските му търсения стават все по-задълбочени. Пипков вече се извява като изпълнител основно на собствените си творби. Такъв е случаят с участието му в композиционния концерт на студенти от класа на Пол Дюка през есента на 1927, където в програмата са включени „Три драматични прелюда“ и неговата първа солова песен „Нощта ще ни разкаже своите тайни“ по текст на Николай Лилиев във френски превод. Известно е от разкази на самия композитор, че излизането на този концерт е било съпроводено с много вълнения. Пипков се обръща с молба към преподавателката си по пиано Ивон Лефебюр да възложи на някой от учениците си да изпълни Прелюдите, но тя успява да го убеди сам да ги изсвири. Пипков се притеснява и от това, дали певицата Дениз Параф, на която е възложена песента, ще хареса музиката му. Концертът въпреки всичко минава добре. „Имаше много публика в залата на Екол нормал. Корто, директорът на училището, беше седнал на първия ред. Бяха много критици – Густав Саназъой, който често идваше при нас, и много други. Някои бяха известни, бяха приятели на Дюка и следяха работата в класа му. Когато излязох да свиря, бях вече доста уплашен. Гледам, че Корто е седнал на първия ред, а пък нямаше сцена и роялът беше съвсем близо до наредените столове... Като седнах ми се стори, че Корто е много близо до мен. Той попита някого сега какво е и му подадоха програма. Той я прочете, чух си името. Започвах с един продължителен тон с фермато и си помислих: „Сега Корто ще ми гледа постановката“. Когато сме на тази възраст, постановката много ни смущава: веднага забелязах, че петият ми пръст е вдигнат доста високо; свалих го надолу; забелязах изведнъж, че капачето на коляното ми започна да трака; и все такива. След това се увлякох и изсвирих нещата.“ („Разговори в Панчарево“, Втори разговор).

Сравнявайки този разказ със спомените му за времето при Иван Торчанов, правят впечатление няколко неща. Тогава Пипков свири често на концерти, свири много трудни неща и има самочувствието на обигран пианист. Какво се е случило междувременно, за да се налага Ивон Лефебюр да убеждава Пипков сам да изсвири прелюдиите си? Откъде се е появила тази неувереност в собствените сили? Как така един пианист, който акомпанира на цигуларя – виртуоз Саша Попов в десетки концерти, сега не събира смелост да излезе на сцената и то с няколко не дотам сложни пиеси? Отговорите могат да бъдат различни – най-вероятно постепенното изместване на интересите в посока композиторство е единият. Друг би могъл да бъде – концертирането на сцена изисква постоянни занимания с инструмента, постоянно поддържане на техниката и на съответен концертен репертоар. Когато един от тези компоненти на подготовката липсва, настъпва една вътрешна неувереност, следствие от която е и появата на силна сценична треска. Както знаем, веднага след пристигането си в Париж Пипков започва да посещава многобройни концерти, по препоръка на Пол Дюка се запознава и изучава творчеството на Модест Мусоргски. Едновременно с това, той продължава много да се интересува и от другите изкуства - поезия, литература, изобразително изкуство. Възможно е наситеността на културния живот във френската столица също да е допринесла за по-нередовните клавирни занимания. Факт е, че случката с това първо участие на Пипков в концерт след пристигането му в Париж, ни изненадва с различието си от това, което вече знаем за неговия натрупан опит като концертиращ пианист и акомпаниятор.

Вероятен е и друг психологически момент: при акомпанирането, където Пипков има опит, пианистът е доминиран от фигурата на солиста, в случая могъщата фигура на Саша Попов. Акомпанияторът поема увереността и вътрешната сила на солиста. Сега, в Париж, Пипков е сам, той е солистът. Той е в центъра на вниманието. Очевидно си е давал сметка за значението на това изпълнение за него като студент и за бъдещата оценка за него. Притеснявал се е от Корто – това той признава. Притеснявал се е и от множеството музиканти в залата. Не споделя дали Лефебюр е била също там. Но споделянето е достатъчно обясняващо развихрилата се сценична

треска в предконцертното му поведение. А може би и малко пресилва описанието?

Някои изследователи по-късно отбелязват влиянието на френската клавирна школа върху изпълнителския профил на Пипков. Според Любомир Диолов: „Атмосферата на лекциите и обаянието от изпълнителското изкуство и личност на Корто оказват своето въздействие върху пианиста Пипков в периода на ранните му години. Чертите на романтичния клавирно-изпълнителски стил до голяма степен са повлияли върху Пипковия кантиленен звук, върху фразирането, нюансировката, рубатото и педализирането, противопоставящо се на сухите академични изисквания за прозрачна хармонична тъкан, яснота на тона и т.н.” („Авторските интерпретации на Любомир Пипков“, Българска музика, 1968, № 5, 41-46).

Следващото важно събитие, за което знаем, е, че Пипков участва като изпълнител на първия си авторски концерт, състоял се на 13 октомври 1928 в София. Изпълнени са клавирни пиеси (от автора), две песни за глас и пиано (солистка Елисавета Йовович, акомпаниментът е на автора) и три части от Първия струнен квартет. Пипков споделя в „Разговори в Панчарево“, че е бил притеснен дали ще се събере публика, но вечерта, приближавайки се към залата, вижда как се трупат много хора. „Хората бяха топли, добри, ласкави, аплодираха много. Всички свиреха много добре, концертът мина на голяма висота и всички писаха превъзходни работи и прочие.” („Разговори в Панчарево“, Втори разговор). Един от най-авторитетните критици от това време – Иван Камбуров, пише рецензия. („Успехите на един млад компонист“, в. „Литературен глас“, 21.X.1928, бр.6). Той коментира първо композиторските заложи на младия автор, като хвали голямата музикалност, оригиналността, поетическата склонност, която според него той притежава. Критикът одобрява и композиторските средства на младия Пипков, като подчертава приемливата им модерност: „...оперира с хармониите на умерените съвременни компонисти, от които усвоява всичко хубаво – без да се увлича от екстравагантностите на фанатизирани модернисти.” По отношение на изпълнителското майсторство Иван Камбуров изказва следното мнение: „Добре е Пипков да не изоставя занятията си с пианото, защото за изпълнение даже на свои композиции трябва да поддържа техниката си до нивото на *пианист*.” (курсив И.К.). Вероятно опитното ухо на критика е

доловило някои малки технически несъвършенства на пианизма на Пипков, присъщи и на други композитори, изпълняващи собствени произведения. Може би на това място е уместно да въведем термина „композиторско свирене“, за което ще стане дума и по-късно, като под този термин разбираме вдъхновено, завладяващо и емоционално изпълнение, което обаче е далеч от прецизността, точността и перфекционизма на професионалния пианист, изписан от Иван Камбуров в курсив. Рецензията на Камбуров до голяма степен потвърждава изказаните по-горе разсъждения по отношение на изместването на интересите в посока на интензивно търсене на собствен композиторски стил и оставяне на по-заден план на амбициозното усъвършенстване на инструментализма.

Следващата 1929 Пипков е отново през лятната ваканция в София, а за есента се планира вторият авторски концерт. Датата е 10.X., прозвучават отново Квартетът, Българска сюита за пиано в авторско изпълнение, песни в изпълнение на Елисавета Йовович, Иван Петров и Михаил Попов (акомпанимент на автора). Интересни са отзивите за този концерт. Вестник „Мисъл“ от 27. X.1929 публикува кратка рецензия от Христо Панчев – „Любомир Пипков“. Критикът, за когото Пипков е явно непознато дотогава име, пише : „На 10 октомврий българското музикално изкуство регистрира един нов и млад ратник – Любомир Пипков. Неговият струнен квартет бе първото доказателство, че е направил голям напредък в архитектурата и хармониката си...“. Панчев коментира много положително композицията и изпълнението на песните : „ Авторът изсвири песните си на пианото, от което видяхме, че е приятел на страшното, драматичното и изразното. А това е добре. Г-н Ив.Петров изпълни с добро разбиране „Зимен път“ и „Любовта на хамалина“ – доста реалистични работи, напомнящи на Мусоргски. Г-ца Йовович със силен и плътен глас изпя тези две песни, които не ни много харесаха, но „Воденичар“ и „Конници“, изпяти майсторски и прочувствено от г. М.Попов, бяха просто вълшебни като композиция и като изпълнение. Тия две песни бяха върхът на чистото му творчество. Г-н Пипков заслужава напълно морална и материална подкрепа, но нека той не се впуска в „най-новото“, защото него всеки музицирующ може да направи. Нека той дружи със старото, мъчно и солидно изкуство. Само то ще доразвие таланта му, какъвто сигурно има.“ Очевидно при баладите „Воденичар“ и „Конници“, става дума за онова

завладяващо, пълнокръвно музициране, където емоционалното въздействие е толкова силно, че заслужава употребата на силната дума „вълшебни“. За съжаление, в отзива не намираме нищо конкретно за изпълнителското ниво на пианиста Пипков.

Рецензия пише и Добри Христов – известната и често цитирана статия „Цененето на съвременната музика у нас“ (в. „Лъч“, 25 и 26. XI.1929, бр.289 и 290). Тя представлява размисъл върху развитието на българската музика, като авторът дава оптимистични оценки за бъдещето ѝ. Той полемизира с друг, неизвестен критик, който изказва мнението, че българските композитори не са на нивото на нашите литератори и художници. Добри Христов го цитира в статията си: „По-нататък в критиката се казва: „Л.Пипков е даровит музикант, но не е достатъчно силен пианист.“ Тук думата музикант не звучи добре: тя означава обикновен свирач, а Л.Пипков е млад композитор (тонов поет). Виртуозното владение на пианото е преимущество на компониста, а не е необходимост (Берлиоз е бил китарист), а при това Л.Пипков не е лош пианист.“ Добри Христов не казва: „При това Пипков е блестящ пианист“, а употребява компромисното определение „не лош“. Може да предположим, че става дума отново за композиторско свирене, където са важни силата на внушението, поривът на инвенцията и вдъхновението, и по-малко – чистотата на пасажите и прецизността на скоковете и педализацията – неща, които не са могли да не бъдат забелязани от ухото на професионалиста.

Следващи концертни изяви на Пипков в Париж, концерт на „Независимото музикално дружество“ в края на 1929, където са изпълнени „Четири народни песни“ за глас, флейта, виолончело и пиано (на пианото – авторът); концерт на студенти от класа на Пол Дюка на 10.III.1930, в залата на Екол нормал. От рецензия на Гюстав Самазъой, разбираме, че са изпълнени Соната за пиано и цигулка и две Български поеми за пеене и пиано, изпълнени от „...авторът, заедно с г-ца Фролов и г-н Фигероа..“ (цитат по Хлеббаров, „Творческата еволюция на Любомир Пипков“, с.133). Изброени са и други изрезки и копия от рецензии за концерти в Париж, съхранени в архива на Пипков, които говорят за активното му присъствие на концертния подиум като изпълнител на собствените си творби.

Като важно събитие в творческия живот на Пипков изследователите определят и третия авторски концерт, състоял се във Военния клуб на

7.X.1930. В него Пипков изпълнява клавирната партия на Сонатата за цигулка (с Боян Константинов), Клавирното трио (с Боян Константинов и Иван Цибулка), и акомпанира на певците Иван Петров („Любовта на хамалина“, „Тракия“ и „Конници“) и Жени Стефанова-Якимова (седем обработки на народни песни). Има рецензия за този концерт в левия вестник „РЛФ“, от 15.X.1930, където се появява многоцитираното „Септември има своята поезия. Днес той има своята музика.“ Коментар за нивото на изпълнението не намираме в тази критика, което е жалко, тъй като Пипков е свирил практически цялата вечер, и то в различни формации, което само по себе си е вече постижение. Явно за опитния акомпанятор и пианист не представлява трудност да свири първо в сонатна двойка с цигуларя Боян Константинов, след това – в клавирно трио, а после да акомпанира на двама певци в поредица от песни. Това изглежда не е впечатлило автора на критиката, който се е съсредоточил върху социалните, според него, послания в текста на песните.

Вестник „Литературен глас“ от 18.X.1930 отпечатва също рецензия – „Концерта на Любомир Пипков“ от Асен Балкански. В нея намираме само най-общи изказвания, от рода на „Нашият млад композитор Любомир Пипков, като човек на новото време, с големи заложи в себе си и желание за упорита работа, не е могъл естествено да не попадне под влиянието на най-крайните модернисти...“ Авторът също не коментира изпълнителските постижения нито на певците, нито на инструменталистите. Можем само да предполагаме защо това е така – според мен, имайки предвид консерватизма на концертния живот по това време, новостта на Пипковата музика така е изненадала критика, че за него е било истинско предизвикателство първо да вникне, доколкото е способен на това, в самата музика, а да дава оценка за изпълнението, очевидно е надхвърлило неговите възможности.

Както е известно, 1932 Пипков се завръща в България и активно се включва в музикалния живот – започва работа като корепетитор в Народната опера, довършва и оркестрира първата си опера „Янините девет братя“, участва в създаването на дружество „Съвременна музика“, където става секретар, редовно пише статии и рецензии в различни вестници и списания. Нямаме сведения за участие на Пипков като изпълнител в концертния живот от този период.

Изследователите на Пипков отбелязват турнето, състояло се през 1947, когато Пипков, вече председател на Съюза на българските композитори, музиколози и концертиращи артисти, заедно с още няколко български музиканти, посещава Полша и Чехия (тогава Чехословакия), където на радиоконцерти свири клавирните пиеси „Пасторал“, „Старинен танц“ и „Българска сюита“. През ноември същата година Пипков е поканен на музикалните тържества в Единбург, Англия и отново изнася радиоконцерт. На връщане посещава Париж. Почти двадесет години след студентските си години там, Пипков отново свири в авторски концерт, състоял се в зала „Гаво“. В програмата са включени Първи струнен квартет, песните по текст на Никола Вапцаров - „Прощално“ и „Предсмъртно“, „Унес“ по Елисавета Багряна, пиеси за пиано и Клавирен квартет. Участниците в концерта са квартет „Льовенгут“, певицата Ирен Жоаким, пианистът Юри Буков и авторът. Константин Илиев отбелязва, че на път за България, в Милано, Пипков изнася радиоконцерт със свои творби за пиано. (При Хлебаров липсва информация за такъв концерт). И при двамата изследователи не намираме съобщение за наличие на отзиви за тези концерти, но самият факт, че са се състояли, говори, че изпълнителят Пипков поддържа инструментализма си така, че да може да свири, и то на такива престижни сцени.

През 1949 Пипков пътува в състава на група музиканти и артисти, които представят българското изкуство в Москва и Санкт Петербург (тогава Ленинград). Иван Хлебаров съобщава за два афиша, които са запазени в архива на Пипков – единият за общ концерт (на 17.IX), а другият – за авторски концерт на 23.IX. в Москва. Изпълнени са Клавирно трио от Леонид Коган, Мстислав Ростропович и автора, песни -- от Райна Михайлова със съпровод на автора и Втори струнен квартет – от квартет на Московската филхармония. При Хлебаров намираме информация за един бележник, в който Пипков води подробно бележки за своите срещи, репетиции и концерти по време на целия си престой в Русия (тогава Съветски съюз). Можем да предположим, че контактът с такива световни изпълнители, възможността да музицира с тях, да чуе творбата си, изпълнена на такова високо ниво, е било преживяване за Пипков. Освен това, самият факт, че Коган и Ростропович не само репетират с Пипков (на репетиция е възможно спиране, повторение на някой не дотам сполучлив откъс и пр.), но и изнасят на концерт Триото, говори за качествата

на пианиста и камерния музикант Пипков, които го правят достоен партньор. А отчитайки спецификите на камерното музициране тук бихме могли да говорим за невъзможността да се получи хомогенност на един ансамбъл, ако участващите в него партньори не са на приблизително еднакво ниво, както по отношение на инструменталната си техника, така и по чисто музикантското си умение да фразират, да дишат заедно, с една дума – да правят музика. Така че, съгласието на тези световни музиканти да участват в авторския концерт на Любомир Пипков не може да бъде само реверанс към председателя на Съюза на българските композитори и неговата композиция, а е и своеобразен сертификат за пианистичното му изпълнителско ниво.

Известният български цигулар Боян Лечев разказва за впечатленията си от това гостуване на Пипков в Москва следното: „...някъде през лятото на 1947 видният общественик, тогава директор на Софийската опера (Пипков, б.а.), ме извика в кабинета си и ми съобщи, че се подготвя изпращането ми в Съветския съюз на специализация. Не го познавах, стори ми се преднамерено студен, високомерен и въпреки че ставаше дума за решаващо събитие в моя живот, вместо да се радвам, като че ли не му повярвах. Скоро обаче всичко се промени. Заминах наистина, а след година Пипков пристигна в Москва за авторски концерт. Обстоятелствата ни сближиха. Бях нещо като негов преводач и разводач. Оказа се извънредно интересен и обаятелен човек, с огромна ерудиция, умен, духовит, занимателен събеседник. По друг начин възприемах и музиката му, по-специално триото, клавирият, някои от песните. Чувах нещо ново, безкрайно интересно и оригинално, чисто българско по дух, атмосфера и интонация, намерено с безпогрешна интуиция, оформено с много вкус, култура и фантазия.” („Незабравими срещи”, Българска музика, 1979, № 8, 19-21). По-нататък Лечев описва начина на свирене на Пипков, с когото от този момент нататък го свързва дългогодишно творческо сътрудничество: „Пипков свиреше много свободно. Собствените му ритмични стойности бяха само основа за художествено-емоционална изпълнителска изява. Това може би се дължеше отчасти на техническо неподдържане, но беше същевременно и своеобразен изпълнителски стил. Въпреки непрекъснатото рубато, изпълнението му се отличаваше с простота, естественост и подкупващ лиризм.” В изказването на Боян Лечев намираме потвърдена тезата за композиторското свирене -- нещо, което е добре

обяснимо като имаме предвид голямата натовареност на Пипков в тези години като общественик, администратор, преподавател и композитор.

Подобни впечатления за изпълнителския стил на Пипков има и Любомир Диолов: „Пипков богато нюансира музиката, която изпълнява, а амплитудата на преживяванията му е широка – от страстния порив до интимния лиризм. Авторът предава умело психологични моменти в пиесите, едва забележимите отклонения от ритъма и едновременно с това свири широко и непринудено, изтъквайки на преден план леещата се кантилена. Точността на нотния текст не представлява сковаваща рамка за Пипков като изпълнител и обхващайки творбата в цялостен аспект, той свири свободно, правейки чести отклонения от темпото и ритъма. Тези отклонения са едни от най-характерните негови изпълнителски черти. Типично „пипковското“ рубато и своеобразният начин на звукоизвличане са съществени белези, които индивидуализират авторската интерпретация.” („Авторските интерпретации на Любомир Пипков”, Българска музика, 1968, № 5, 41-46).

Тези две мнения имат много общи неща. И двамата автори подчертават голямата емоционалност на Пипковото изпълнение и многообразната нюансировка на свиренето му. Единодушни са изказванията и по отношение на метроритмичната свобода и типичното рубато, които са характерни за музикалното мислене на Пипков. Кантиленността и мекото звукоизвличане допълват картината на един инструменталист -- интерпретатор, чиито естетически критерии са ориентирани към вокалността, така както и композиторът Пипков е преди всичко вокално мислещ творец. Оттук можем да издигнем тезата, че това, което Лечев и Диолов наричат рубато и свободно свирене, е резултатът от проникването на една вокално-певческа агогика във всички пластове на този сложен творчески процес, при който изкристализират музикалните идеи. И при двамата автори намираме потвърдена тезата за композиторско свирене -- изпълнение, което носи силно емоционално внушение и завладяващо музикално послание, без да бъде перфекционистично технически издържано, без прецизността и точността да се издигат на пиадестал.

Контактите на Любомир Пипков с вокалното изкуство и певческото съсловие се интензивират през 1948, когато той става извънреден професор по вокални ансамбли в Националната музикална академия (тогава Държавна

музикална академия). Много от изпълнителските му изяви оттук нататък са свързани с работата му с младите певци, някои от които по-късно се нареждат сред най-известните имена на оперната и камерна сцена. Така например Валентина Александрова си спомня: „Често той (Пипков,б.м.) ни носеше в ръкопис току-що написани свои песни, които ние разучавахме и изпълнявахме...В моя репертоар на камерна певица винаги съм отдавала предпочитание на Пипковите песни. Много от тези песни съм работила с него самия. През 1959 записахме (с автора на пианото) за Радио София „Нани ми нани, Дамянчо“, „Среща“, „Любимата“, „Пред вагона“, „Лека нощ“.” („Спомени за Пипков”, Българска музика, 1989, № 9, 12-13).

Лиляна Барева също е сред певците, работили с Пипков: „...За един официален концерт в Народния театър Пипков ме покани да изпея песни върху френски текстове, писани още по време на следването му в Париж. Помня, че бяха много хубави. Той самият ми акомпанираше...В работата с изпълнителите беше много възискателен, но не и педант – съгласяваше се , ако певецът е убедителен” (пак там, с.11-12).

Павел Герджиков е един от най-ревностните изпълнители-пропагандатори на Пипковото оперно и камерно творчество. Неговите разкази за работата с Пипков като акомпаниятор на собствените си песни описват също един авторитет, но в никакъв случай не с авторитарно поведение и изисквания : „Той слушаше много внимателно и тогава казваше: „А не мислиш ли, че може да опитаме и така? И показваше някакъв друг нюанс или друго предложение. Но никога не се налагаше.” (Герджиков интервю, взето от мен).

Румяна Барева е също сред певците, които първо са студенти на Пипков по вокална интерпретация, а след завършване на Академията (тогава Консерватория), стават негови вдъхновени изпълнители и пропагандатори. Тя описва Пипков като много добър пианист, чието акомпаниране стимулира творческата инвенция и полета на фантазията. „Обичаше да акомпанира. Свиреше така, че пианото просто те понася.” (цитат от интервю, взето от мен). В изказването на Румяна Барева прозира нескрито възхищение от умението на Пипков да превърне акомпанимента в носещ певца на крилете на вдъхновението импулс. Нейното изказване допълва картината, която вече получихме от спомените на другите ѝ колеги с още един важен нюанс – колко творчески заразително е било присъствието на композитора на пианото.

Всички тези спомени допълват изпълнителския облик на Пипков, този път от перспективата на солиращия певец, който има за акомпанятор самия автор. Налага се изводът, че Пипков не само с удоволствие е писал песни, но и че с удоволствие е работил с певци. Както и при композирането на песни, вероятно досегът с поетичното слово, към което, както знаем Пипков е имал особен афинитет, е една от причините. Другата вероятно е свързана с големите изразни възможности на човешкия глас и предизвикателството да се изследват тези възможности. Освен това факт е, че всички изброени до тук певци стават ревностни пропагандатори на Пипковото творчество, и то по протежение на целия им творчески път на изпълнители.

Не разполагаме с писмени отзиви и рецензии за присъствие на Пипков в концертния живот след турнето в Русия (тогава Съветски съюз) през 1949. От устни разкази (Павел Герджиков, Вера Баева, Елена Миндизова, Лиляна Байнова, Цветанка Петрова-Герджикова) знаем, че Пипков е акомпанирал представянето на собствените си песни в много случаи сам. В потвърждение на това Любомир Динолов пише в статията си „Авторските интерпретации на Л.Пипков” (Българска музика, 1968 г., № 5, 41-46): „Всички солови и по-голямата част от камерните му творби са звучали много често у нас и в чужбина в изпълнение на техния автор, а много от Пипковите песни са прозвучали най-напред с авторски съпровод.”

Димитър Христов допълва картината с разказ за личните си впечатления от интерпретатора Любомир Пипков: „Слушал съм го на сцената на Съюза на композиторите. Не помня вече какво изпълняваше, но в паметта ми е останало, че свиреше сам. Вероятно е бил някой от неговите нови клавирни цикли. Свиреше без самоизтъкване, но явно се затрудняваше в изпълнителското си поведение и излъчваше несигурност. Пиесите звучаха убедително, не се накърняваше въздействието. По-скоро поведението му на пианист обогатяваше непосредствеността на поднасянето, автентичността му. Човек имаше чувство, че слуша нещо истинско, спонтанно. Не създаваше празничност, а по-скоро някаква интимност. Странен пианист! Но убедителен. Не се смущаваше, нямаше признаци на безпокойство“ (в личен разговор).

Може да предположим, че увеличаващите се обществени, организаторски и педагогически ангажименти на Пипков през тези години също играят роля за постепенното преминаване на изпълнителските му изяви

на по-заден план. Към това може да се добави също и това, че активното свирене на концертния подиум изисква постоянно поддържане на пианистичната техника, за което Пипков вероятно просто не е могъл да отделя достатъчно време от определен момент нататък.

В златния фонд на Българското радио са запазени записи на 31 песни на Пипков, изпълнявани от певците Ана Алексиева, Валентина Александрова, Георги Божилов, Кузман Кузманов, Надя Афеян, Павел Герджиков и Росица Цветкова, с акомпанимент на автора, направени в годините от 1956 до 1974. За нас, поколението, което не познава изпълнителя Любомир Пипков, те са единствената възможност да добием лично впечатление от неговото изпълнителско изкуство.

Павел Герджиков е един от певците, с които Пипков работи най-интензивно и дълготрайно, той е и първият изпълнител на редица негови произведения, включително „Песни по стихове на чужди поети“ и „Оратория за нашето време“. Не случайно дванадесет от записаните песни са в негово изпълнение: „Воденичар“ (два записа), „Димчето с низан писале“, „Зимен сън“, „Конници“, „Любимата“, „Любовта на хамалина“ (два записа), „Морето и любовта“, „Тракия“ (два записа), „Трепетлика“.

Авторските интерпретации на Пипков в тези записи – и сега ще се направи опит да се дадат някои по-обща оценки -- се отличават преди всичко с равнопоставеността на двете партии – вокалната и клавириятата. Клавирият съпровод на Пипков е равностоен партньор на певица, участва най-активно в драматургията на песента и в нито един момент не е просто дискретна хармонична подкрепа. Дори в такава традиционно акомпаниментна фактура, като тази на песента „Морето и любовта“:

Allegro moderato

1. Ця-ла нош и-гра-ха без да спрат

p

плам-на-ли-ят вя-тър и мо-ре-то,

85

ромоленето на шестнадесетините не е просто илюстративен фон, а носител на основното настроение, изразено в стиха „Любовта е вечно неспокойна, иначе не би била любов“. Пипков постига това с едно типично за изпълнителския му стил *rubato*, което придава на шестнайсетиновото движение неспокойствие и развълнуваност и дава възможност на певеца да разположи удобно сложните полиритмични фигури на вокалната партия (дуоли, квартоли), без да накърнява логичността и прозодията на текста:

сте- не- ше над без- дна-та бре-гът. А се-

га през об-лач-ни платна слън-це- то из- плу- ва

86

В „Любимата” осминовото движение на клавирия съпровод отново е поднесено *rubato*, още в самото начало на песента:

Moderato ♩. = 60

p

Авторското обозначение *liberamente* в такт 9 е предшествано от едно чувствително *accelerando* (не е означено в нотите), което много логично се уравновесява от успокояването на темпото при *liberamente* и *col canto* :

слън-це-то. По-глед-ни, вта-я бя-ла го-ра

мо-я жив, мо-я про-лёт-ен сън си ти!

cresc.

liberamente

col canto

dim.

В нотния текст има чести указания за темпови промени: *animando*, *animato*, *piu mosso*, *molto accelerando*, *rallentando* и т.н.. В авторската интерпретация на Пипков обаче, темповите отклонения са много повече от означените. Осминовото движение по протежение на цялата песен се люлее ту в забързване, ту в забавяне. Това постоянно *rubato*, от гледна точка на днешните тенденции в изпълнителското изкуство, звучи малко старомодно и ни напомня за традициите на френската романтична клавирна школа на Корто, чийто възпитаник е Пипков. Немският журналист и музикален критик Волфганг Лемпфид нарича Корто „последният романтик“ и изказва мнението, че Корто, както и неговият идол Падеревски в днешно време едва ли биха издържали държавен изпит в която и да е Музикална академия. (Волфганг Лемпфид, „Der letzte Romantiker – Der Pianist Alfred Cortot“, ръкопис на радиопредаване за Deutschlandfunk, Köln). Лемпфид пише, че в съвременното разбиране за интерпретаторско изкуство абсолютно първостепенно значение се отдава на техническата перфектност и коректността към нотния текст. Точно това са обаче нещата, които за пианистите от френската романтична школа не са толкова важни. На първо място в тяхната ценностна скала стоят изкуството на тушето, звуковото магьосничество в *pianissimo* и способността

за дълги музикални фрази, които хипнотизират слушателите. Силните разклащания на темпото също са типични за тази школа и Лемпфид с лека ирония отбелязва, че е безмислено да се засичат с хронометър. В този смисъл темповите отклонения в авторските интерпретации на Пипков са разпознаваем отпечатък от школата на Корто – идол от младежките години на Пипков. Интересна е и съпоставката на двата записа на тази песен – първият, със солист Валентина Александрова, е от 1961, а вторият – с Павел Герджиков – от 1974. Изминалите тринадесет години между двата записа не са променили в общи линии много изпълнителската концепция. И в двата записа постоянното *rubato* е характерна черта, като в по-късния то е още по-маркантно. Вторият запис има също така много по-богата динамична скала – от ефирно, прозрачно *pianissimo* („и говоря смутено и влюбено...“), до мощно, гърмящо *fortissimo* („и дъха на смола от бурите...“), където в нотния текст има отбелязано само *f* :

The image shows a musical score for a song in 12/8 time. It consists of three staves: a vocal line (soprano), a right-hand piano accompaniment, and a left-hand piano accompaniment. The key signature has one sharp (F#). The vocal line has the lyrics "и дъ- ха на смо- ла от му- ри- те." written below it. The score includes several dynamic and tempo markings: *animato* above the first vocal staff, *cresc.* below the first piano staff, *f* below the second piano staff, and *dim.* below the third piano staff. The score is divided into measures by vertical bar lines, with some measures containing repeat signs. The page number 47 is visible in the bottom right corner.

Вероятно за това има заслуга и техническото усъвършенстване на звукозаписната техника през тринадесетте изминали години. Много е възможно обаче и друго – акомпанияторът Пипков да е напаснал интерпретацията си към виждането и трактовката на съответния изпълнител. При Валентина Александрова тя е по-сдържана като емоция и по-изчистена като фразировка. Съответно акомпаниментът на Пипков е по-сдържан – и като темпови отклонения, и като динамична амплитуда. Интерпретацията на Павел Герджиков е по-наситена емоционално, трактовката е по-романтична. Пипковият акомпанимент е съответно с повече *rubato* и по-разгърната динамична амплитуда. Така откриваме още една черта на изпълнителския профил на Пипков, която в камерната музика и акомпанимента е особено

важна – способността на гъвкавост и приспособяемост към съответния партньор; умението да се изгради обща концепция, която е убедителна за всички членове на ансамбъла и допринася за постигане на максимално въздействие на изпълнението.

В авторската интерпретация на първата от Трите балади за бас, оп.6 – „Воденичар” откриваме други страни на Пипковия пианизъм. Токатното движение на клавишната партия е издържано в подчертано ритмизиран, без никакви темпови отклонения, план.

Allegro moderato Оп. 6, 1929–1930 г.

p sempre staccato

Гор-ко на бед-ни-я во-де-ни-

Такова е поведението на Пипков, когато посяга към въздействието на неравноделните метруми. В тях той строго осъществява метричните акценти на сложните времена, сякаш марширува неравноделността. Така той постига ефектите ѝ. В песенната и инструменталната ни фолклорна традиция такава е и поведението на фолклорния музикант. Така именно неравноделността постига своите най-високи ефекти. Чрез акцентиране и изтъкване на ударността в сложните метрически времена.

Пипков обаче показва и противоположно поведение – опитва да раздробява неравноделната метрика чрез конкретно противопоставяща ѝ се ритмика –

триоли в двуделно деление, дуоли или квартоли в триделното метрическо деление. От гледна точка на логиката такова поведение има разумен смисъл – всяка метрика се обогатява чрез раздробяваща я ритмика. Но ако такова поведение в равноделната метрика е обогатяващо, то в неравноделната метрика то е рушащо метриката, отвежда я към ефекти на равноделността. Вътрешното усещане за протичането на метриката при равноделността е лесно постижимо, при неравноделността се размива, губи се, трябва да се поддържа съзнателно в непрекъснато осмислящо вътрешно усещане. Вероятно заради това Пипков само спорадично въвежда ритмическо обогатяване на неравноделната си метрика, опитва и вероятно сам осъзнава трудността за изпълнителя. Във „Воденичар“ е видимо, извадено на преден план, внушено метрическо маршируване. При това метрическото поведение сега става и танцово онагледяване, сякаш танцът изтъква себе си. Във „Воденичар“ се получава привиден конфликт между текста („Горко на бедния...“) и тежкия танц на 8/8. И тук именно се заражда трагичен образ – танцуващият изразява своята неволя, съдбата си. Танцът му става трагичен, дори зловещ...

Средният дял носи обозначение *a la marcia* и *marcato*, което Пипков осъществява с отсечен, *non legato* щрих и много пестелива педализация, която не свързва акордите.

25 A la marcia

Хо-ра ще се втур-нат с ка-ру-ци, му-ле-та, - тор-

би, а той ще се оп-лак-ва, ще скър-би, ще чу-пи пръсти

Връщането на *Tempo primo* (т.35) отново е поднесено с подчертаване ритмичността на размера 8/8 и изцяло токатна трактовка на клавишната фактура. Темпови отклонения в баладата има само на края на дяловете, означени от автора с *meno*, а *piacere*, *rubato*, *morendo*. Прави впечатление, че на тези места акомпаниментът на Пипков много гъвкаво и отзивчиво следи какво се случва във вокалната партия, оставяйки у слушателя впечатлението за абсолютно единство на замисъла в ансамбъла.

Авторското изпълнение на баладата „Тракия“ е още един пример за типичното Пипковско *rubato*. Обширното клавишно въстъпление звучи свободно, почти безмензурно. Многобройните мелизми са спокойно изпяти и естествено се вписват в спокойното течение на мелодията. В така сполучливо създадената атмосфера на пространственост и широта, между низините на басовата линия и дисканта на мелодичните мотиви, някак си много естествено прозвучават началните думи на Фурнаджиевия стих : „Под чист и златен месец виждам Тракия...”.

Moderato

pp

cresc.

dim.

Тюд чист и зла-тен ме-сец виж-дам Тра-ки-я— в без-дън-ни-те по-

29

Прави впечатление наситеният и мек тон, с който Пипков изпълнява това встъпление. Както знаем, той много е държал на качеството на тона и го е изисквал от пианистите, показвайки на пианото как в звукоизвличането трябва да участва целият корпус, а не само пръстите (вж. интервю с Лиляна Байнова).

Подчертано сочен и богато тембрист тон отличава и авторската интерпретация на „Трепетлика“. Мекотата на пианистичното туше хармонира отлично с естествената мекота на бас-баритоновия тембър на солиста. Отново осезателно се усеща влиянието на френската романтична клавирна школа на Корто и нейния култ към красотата и мекотата на тона.

Надя Афеян е също една от предпочитаните от Пипков певици. В нейно изпълнение са записите на песните: „Към партията“, „Мечтата на партизанина“, „В далечната пуста“, „Люляка ми замириса“, „На Черню гости дойдоха“ и „Отишъл е юнак“.

Записът на „Люлякът ми замириса“ прави впечатление с единството в изграждането на дългите legato-фрази между солист и акомпанятор. Клавирната партия създава мек и гъвкав фон, който осигурява на солистката максимален комфорт да разположи удобно фразите си и да диша, където намери за добре, без това по някакъв начин да пречи на течението на музикалната мисъл.

ИЗДАВ. БРАДОВ

Оп. 46/51, 1950—1960 г.

Moderato

p

1. Из съ- сед- на- та гра-

ли- на лю- ле- ка ми за- ми- ри- са,

Леките разширения, които прави акомпанияторът в момента, в който певецът диша, са почти незабележими за слушателите и звучат естествено и логично. Това, което звучи така естествено и логично обаче, е резултат от натрупан дългогодишен опит, който позволява на акомпаниятора не само да следва солиста, но и -- в идеалния случай -- да предсеща намеренията му. Когато това се случи, резултатът е една гъвкава и елегантна фразировка, при която тактовите черти отпадат. Такъв е случаят и с „Люлякът ми замириша” – имаме чувството за дълги фрази, които с лекота преминават от гласа в пианото и обратно, пресъздавайки изпълнената с копнеж по отминалото време атмосфера на Вазовия стих. Пипков акомпанира с видимо, или по-точно – чуваемо удоволствие и поставя красивия тембър на Надя Афеян в деликатна клавирна рамка. В авторската интерпретация на тази песен се демонстрират още веднъж по убедителен начин големият опит и акомпанияторският усет на изпълнителя Пипков.

Валентина Александрова е сред певците, които още като студенти на Пипков по камерно пеене се запознават с камерното му творчество и стават негови ревностни пропагандатори. По-късно, като председател на организационния комитет на фестивала „Мартенски музикални дни”, Пипков често я кани да участва с камерни концерти там, което говори, че той много е ценял нейния талант. С нея като солистка са записани песните: „По жътва”, „Прощално”, „Среща”, „При вагона”, „Любимата” и „Лека нощ”.

Изпълнението на песента „Прощално” е пример за абсолютен синхрон между солист и акомпаниятор. Двамата изпълнители дишат и фразират заедно, и у слушателя остава впечатлението за излятост и гъвкавост на фразата. Още първият такт, с едва забележимия агогически акцент на ударената сричка в думата „понякога”, грабва вниманието. В следващия такт агогическият акцент е отбелязан от автора с *tenuto* върху „идвам”:

The musical score is for the song "Прощално" (Farewell). It is written for voice and piano. The tempo is "Andante con moto". The key signature has two flats (B-flat major). The time signature is 2/4. The piano part begins with a piano (*p*) dynamic. The vocal line has lyrics in Bulgarian: "По- ня- ко- га, по- ня- ко- га ще ид- вам вѣв съ- ня- ти". There are specific performance markings: *ten.* (tenuto) above the vocal line and *molto espress.* (very expressive) below the piano line. The score illustrates the close synchronization between the voice and piano accompaniment.

и изпълнителите го осъществяват е едва забележимо удължаване на този тон. Украшенията в следващата фраза са изпяти и спокойно изваяни и макар че гласът и пианото ги изпълняват в унисон, и съществува реална опасност от незаедност и разминаване, звучат хомогенно и в пълен синхрон.



В тези начални фрази пианото дублира вокалната партия, засилвайки по този начин чуваемостта на този познат на всеки българин текст. Много важно е акордите на клавишната партия да са и добре балансирани динамически спрямо гласа. Пипков постига това с меко туше и топъл, кадифен тон в рiано. Оставаме с впечатлението, че той сякаш потапя дълбоките октави на лявата ръка, давайки по този начин импулс на фразата. Създава се една много богата темброво и многопластова звукова картина, която отново ни напомня за влиянието на школата на Алфред Корто върху изграждането на Пипков като пианист. Звуковата картина, която той рисува в тази песен е поразително близка до картината, която чуваме в някои от Шопеновите ноктюрни в изпълнението на Корто. Постоянният стремеж към красота и мекота на тона у Пипков, постигането на различни багри чрез култивирането на изкуството на тушето са все неща, които можем да тълкуваме като отпечатък, който той носи от съприкосновението си с френската клавишна школа, но и като начин на мислене, изграден в по-нататъшното му развитие на музикант и композитор.

В песента „Среща” дуото Александрова – Пипков отново постига една забележителна по своята хомогенност интерпретация. Фразирането, динамиката, темповите промени се случват с неподправена естественост и създават усещане за непринуденост и полет на фантазията. Към триоловото движение, което илюстрира „дъждовните нишки” от стиховете на Владимир Башев, се присъединява вокалът със свършено легатираните си фрази:

Allegro moderato ♩ = 112

1. Вя- тър чер- ни къ-

де- ли раз- вла- ча, вя- тър ниш- ки дъж-

дов- ни пре- де, а край ме- не в кап-

espress.

Двете партии са идеално балансираны динамически – триолите на пианото не са просто фон, а част от драматургичния замисъл; вокалът не е преекспонираната солистична партия, а емоционално нюансиран носител на поетичното послание. В средния дял на песента, означен с *un poco più mosso*, градусът на емоцията се повишава. Променя се и шрихът – има и допълнително авторско обозначение над изписаното в нотите *staccato* – *secco*. Пипков свири четвъртините на лявата ръка къси и отривисти, което подчертава изблика на отчаяние в повторенията: „не дойде, не дойде...” и логично води до голямото *stringendo* и *presto*.

Un poco più mosso

пла- че...

molto cresc.

ritmico

p secco cresc.

Не дой- де, не дой- де, не дой- де, не дой-

де, не дой- де.

poco a poco molto stringendo

Presto

cresc. molto

f

cresc.

Третият дял започва с речитатив върху разложени акорди в пианото. Пипков ги разлага отдолу нагоре, преминавайки от лява ръка в дясна, променяйки обозначението в нотите за едновременно разлагане в двете ръце :



Както и Любомир Диолов отбелязва, при изпълнение на своите творби композиторът продължава творческия процес и допълва или подобрява свои предишни хрумвания, воден от логиката на изпълнителя. Диолов припомня също следното интересно изказване на Пипков: „Истинският художествено-интерпретационен образ на пиесата се ражда след нейното първо изпълнение”. (Любомир Диолов, „Авторските интерпретации на Любомир Пипков”, БМ, 1968, № 5 , 41-46). Това означава, че Пипков е отдавал голямо значение на изпробването на една творба на сцената, знаейки добре като интерпретатор, че на сцената, под високо напрежение, енергията на една творба протича по друг начин и е умее да използва тази енергия за възникването на нови идеи.

Подобен е случаят и със записа на обработката на народната песен „Айшенце мънинко” в изпълнение на Ана Алексиева, където откриваме промени не само в динамиката и темпото, но и в нотния текст. Така например, встъплението Пипков изпълнява в импровизационен стил -- свободно, с голямо забавяне още в такт 5, докато в нотния текст е отбелязано темпо *allegro* и *rosso rall.* едва в такта преди короната:

Allegro

p

poco rall.

В тактове 12 и 20 изписаните форшлази Пипков заменя с друга фигурация, която срещаме по - късно в тактовете 28 и 36 :

a tempo

poco rall.

a tempo

p

cresc.

12.

Ай- шен- це мъ- нен- ко, Ай- шен-

14.

це тъ- нен- ко, Ай- шен- це мъ- нен- ко,

20.

p

28.

ко- са дъл- га ка- то ре- ка, Ай- ши-

36.

на- та ко- са

В такт 104 изпълнителите правят забавяне и голяма цезура, каквито няма отбелязани в нотния текст:

104.

Ай- шен- це тъ- нен- ко!

mf *pp*

19

В кодата на песента, такт 123 има в нотния текст изписано *piano*, което се появява след означение *forte*. В авторовото изпълнение такова връщане в

piano няма, а вместо това има голямо crescendo, което логично довежда до ff, което е изписано в нотния текст.

В последния такт Пипков свири изписания фолшлаг отгоре, а не както е нотиран (fis вместо d).



Очевидно тук също сме свидетели на продължаване на творческия процес по време на изпълнението на една творба. Пипков дава свобода на творческата си инвенция по време на свирене и не схваща нотния текст като ограничаваща тази инвенция рамка. Вероятно много от промените стават спонтанно, родени от моментното настроение. Други е възможно да са се появили в процеса на изработването на една творба и възникването на по-сполучливо от изпълнителска гледна точка решение. Особено трактовката на темповите предписания са много зависими и от стила и натюрела на съответния изпълнител, а също така от техническите му възможности. Така например едно много бавно темпо може да се наложи да бъде взето малко по-течашо, ако дъхът на певица не е достатъчно дълъг. Или някое бързо и бравурно темпо може да бъде изсвирено малко по-сдържано, ако изпълнителят не се справя чисто технически с някое по-трудно място.

Запознаването с авторските интерпретации на Любомир Пипков допълни и в известен смисъл потвърди събраната от мен налична информация за дейността му като изпълнител. Очевидно той притежава всички качества и сръчности на един професионално обучен пианист, който към вродения си афинитет към ансамброво музициране с годините добавя огромен опит в

областта на вокалната музика и акомпанимента. Творческият му път се развива така, че от най-ранните студентски години, когато концертира със Саша Попов и парижкия период, в който с корепетиторски часове връзва скромния си бюджет, през първото му назначение като корепетитор и след това – хормайстор в Операта, та чак до дългогодишната успешна академична кариера на уважаван и търсен от студенти и колеги професор, Пипков паралелно с всички други дейности с удоволствие се изявява като изпълнител и акомпаниятор и присъства -- в началото по-активно, а с годините, когато обществените и административни задължения все повече се натрупват – и по-спорадично, но осезаемо в концертния живот. Авторските интерпретации на Пипков в Златния фонд на Националното радио са ценен документ на това важно личностно присъствие в музикалната култура на България от втората половина на XX в. и полезен ориентир за тези, които търсят разбиране на неговата музика. Чудесно е, че Радиото е дало възможност на Пипков да записва своите художествени песни в свой съпровод и по този начин е оставило документ за артистичното поведение и осмисляне в изкуството на Пипков. Неговият публичен авторитет е позволило на Радиото да отделя време за неговите записи с певци, но и Радиото е осъзнавало значението на този жанр за творчеството на Пипков и създаването на исторически документ за неговото изкуство.

Сега може да се опитаме да навлезем по-дълбоко в анализа на Пипковското рубато. Тъкмо в тези записи се вижда особеното фокусиране на вниманието на Пипков към вокалната партия. И то на текста в нея. При това текстът е разбран като словесен, а не като трансформиран в мелодика. Пипков усилва речитативния характер на вокалния глас в стремежа си да изнесе понятността на текста напред. В текста се съдържат акценти, опорни срички, смислови значения от различни равнища, това именно Пипков иска да обхване в интерпретацията. Исква да постигне диалог със слушателя, основан на смисъл, а не само на артистично въздействие. На първи план във въздействието е текстовият смисъл. На втория план е чистото музикално въздействие. При това се вижда, че този втори план е също толкова значим, защото вокалната мелодия – ако се извади текстът от нея – получава чисти мелодически характеристики, далеч от изреждания на един тон, породени от нуждата да се изкаже някакъв текст. Мелодическата линия е богата,

ориентирана към размах на собственото си поведение. И ако Пипков в художествените си песни задържа вниманието си така категорично върху словесния изказ, търсейки в него музикалния смисъл, който да се изведе чрез мелодическото начало до окончателния песенен образ, то точно тази говореща мелодика се осмисля от текстовото съдържание, чистата мелодика при него получава смисъл на – условно казано...– музикален текст, музикално споделяне. Този подход той прехвърля и в инструменталните си композиции, собственото негово изпълнение на клавириите му творби например е по-нататък проникнато от осмисляне сякаш чрез някакъв въображаем, вътрешно присъщ словесен текст, без такъв да присъства реално. Пипков сякаш иска да говори чрез музиката си. Пипковото рубато видимо руши метриката, руши и ритмиката. Това може да се постигне или при висока метрическа и ритмическа вътрешна усетливост, или при липса на такава. Не можем да допуснем второто. Метрическата и ритмическата свобода на Пипков е привнесена, тя е премислена и убедено възприета като поведение. Идва от вокалното му преживяване. Той е композитор с певческо мислене. Идва ли от българската традиция? Роден е в семейство на музиканти. Припомняме поведението на българския фолклорен певец, който винаги споделя: „Казвам песента“, „ще ви кажа песента“, „е-е, има още много (разказ) в песента, но стига толкова“. Във фолклорното съзнание текстът е важен, той прави песента. Очевидно чистото музикално съдържание е облекло на текста...Това българските фолклорни изследователи постоянно са отбелязвали, особено в по-ранни исторически моменти, когато фолклорът ни още не е излязал на сцената като артистичен изпълнителски продукт. После именно става това превъртане на отношението към общата текстова и мелодическа красота с превес на втората...Можем ли да намерим аргументи за тези предположения в инструменталното творчество на Пипков? Например в отношението му към виртуозния продължителен пасаж, който почти отсъства в инструменталния му подход? В инструменталното му творчество винаги се усеща предварителен вокален подход, сякаш инструменталната пиеса е била вокален глас, на който е отнет текстът. Такова е отношението му и към ритмиката, която почти избягва главоломни ритмически комбинации. Такова е отношението му и към инструменталния грифов виртуозитет, който никога не напуска границите на

вокално преживяната допустимост. Нахвърляме мисли, които изискват по-нататъшни проучвания.

Гл. III Педагогическият опит на Любомир Пипков

III.1. Новооткрита педагогическа тетрадка на Любомир Пипков

Всички изследователи на Любомир Пипков (Константин Илиев, Иван Хлеббаров, Леа Коен) посочват годината 1948 за начало на педагогическата му дейност. Пипков е назначен като извънреден договорен професор по вокални ансамбли в НМА (тогава ДМА). След четири договора за преназначаване, той става редовен професор през април 1953, а от януари 1963 е избран за ръководител на катедрата по сценично майсторство (Иван Хлеббаров, „Творческата еволюция на Любомир Пипков“, с.266). Когато започва преподавателската си дейност, Пипков има зад гърба си 16-годишен трудов стаж като корепетитор, хормайстор и след това – директор на Народната опера, автор е на две опери и множество вокални произведения – солови и хорови. Тези години на ежедневна съвместна работа с певци не може да не са оставили своя отпечатък. Любомир Пипков натрупва голям опит в областта на вокалното изкуство и певческия репертоар, познава в дълбочина възможностите и особеностите на човешкия глас. Освен това, той има специално отношение и безспорно влечение към словото и поезията. Тъй като камерното пеене представлява специална сплав от вокалност и поезия, можем да предположим, че това е предметът, в който той е усещал, че може да бъде най-полезен на студентите си, и вероятно това е причината да избере точно този предмет за преподавателската си дейност, оставяйки му верен до пенсионирането си. При това той е фактическият създател на дисциплината, която преподава. Буди интерес един факт: докато колегите на Пипков, Панчо Владигеров, Веселин Стоянов, Марин Големинов, Парашкев Хаджиев се отдават на педагогическа работа в теоретични дисциплини и – особено важно – преподават същевременно композиция, то Пипков не се отправя към теория и композиция, а намира академично поприще в работата с вокалното изкуство. Не е ли имал интерес към теорията и композицията или е намирал тези полета за дейност вече заети? Панчо Владигеров, Веселин Стоянов, Димитър Ненов концертират активно като пианисти и двама от тях имат класове по пиано, докато Веселин Стоянов няма такъв. Парашкев Хаджиев също се изявява концертно като акомпанятор, но няма клас по пиано, има огромно оперно творчество, но се отправя към дисциплината хармония, поема и клас по

композиция. Приемат ли, че това са престижни поведения? А Пипков? У него това желание ли е да не е като другите? И да следва личния си интерес и опитност в работата с певци? Там ли чувства силата си? Там ли усеща опитност и знания? При това Пипков никога не е изявявал в артистичното си поведение демонстрации на теоретични и исторически знания. Това също ли е указание?

При Иван Хлеббаров намираме следното изказване: „В архива на Пипков са запазени множество записки на мисли, рецензии, бележки, свързани с работата му като педагог. Това показва, че неговото съзнание на творец и личност е било много активно ангажирано с тази дейност. В тези записки пъстрейт имената на много наши изтъкнати певци. Може да се каже, че за активното развитие на българската певческа школа огромен принос внася Любомир Пипков. И този принос още предстои да се изучи и развие по-нататък.” (пак там)

В архивите на Националната музикална академия е запазена работна тетрадка на Пипков, изписана с неговия почерк. Ползвана е за записки и от двете страни -- едната корица носи надпис „Вокални ансамбли, проф. Пипков”, а от другата страна има надпис „Материал”. Тетрадката е водена в годините 1955 - 1960, съдейки по годините, които са отбелязани на някои места. Има списъци на студентите от учебните години 1957/58, 1958/59 и 1959/60, отчасти е определен вида глас, където има съмнения по този въпрос, е поставен въпросителен знак. Откриваме и преводи на текстове, дори -- една рисунка на роял и свирещ на него пианист.

Разгръщайки тетрадката откъм заглавието „Материал”, намираме имена на студенти и изброени под тях произведения и композитори. Например :

Крум Георгиев – тенор III курс
 Бетовен – Шотландска песен
 Даргомижски – Камен тяжёлы
 Танеев – Как нежеш ты серебрянная ночь
 Шуберт – Домашная война
 Хайдн – Вот час настал

Атанас Атанасов – IV курс , баритон
 Бетовен – Шотландска песен
 Хайдн – Вот час настал

Брамс – Вечер (квартет)

Иванка Михайлова – сопран (няма означен курс)

Шуберт – Домашна война

Чайковски – Рассвет

Глинка – Не искушай меня

Бетовен – Шотландска

Хайдн – Вот час настал

Още в тези първи три примера откриваме, че навсякъде се повтарят Бетовен -- „Шотландска песен” и Хайдн – „Вот час настал” (явно ползваното от Пипков издание е руско). Разгръщането по-нататък потвърждава това наблюдение – независимо от вида глас, много често фигурират точно тези две заглавия. Очевидно тези две песни са задължителни за прохождащите в камерния жанр (както в наши дни, например почти всеки студент трябва да разучи „Caro mio ben” на Джордани и „Sebben, crudele” на Калдара) и представляват едновременно първото запознанство на студента с жанра, а на преподавателя -- със студента. По това, как той се справя с тази първа задача, може да се определи как приблизително би трябвало да изглежда по-нататъшното изграждане на индивидуалната програма на всеки -- дали е целесъобразно да се разшири класическия репертоар, или е по-добре да се премине към по-трудни неща, тъй като певецът има вече достатъчно опит в този жанр, натрупан предварително още при заниманията с вокалния педагог.

Педагогическият материал, който намираме в тетрадката, включва следните автори: Керубини („Люлчена песен”), Хайдн („Вот час настал”), Бетовен („Шотландска песен”, „Песня рыбаков” – квартет), Шуберт („Домашная война”, „Свет и любов”, „Миньон и арфите”, „Двойникът”, „Стари свирачи”), Шуман („Посол”, „Есенна песен”, „Сад любви”, „Под окна”, „Първа среща”, „Двамата гренадири”), Менделсон („Баркарола”, „Народна песен”, „Есен”, дуети), Брамс („Вечер”- квартет), Вебер („Ловци на бисери”), R.Strauss (I, II, IV тетр.), Feure (III тетр.) – като навсякъде запазвам начина на изписване в тетрадката. Намираме и следните руски автори: Глинка („Не искушай меня”), Чайковски („Рассвет”), Даргомижски („Камен тяжёлы”, „Моряки”), Танеев („Как нежеш ты серебрянная ночь”), Рубинщайн („Горние вершины”), Гречанинов („Грезы”), Варлаамов („О,

повтори”). При някои студенти има отбелязани и оперни заглавия, например: Чайковски – „Онегин”, „Пиковая дама”, Моцарт – „Сватбата на Фигаро”, Верди – „Травиата”, Делиб – „Лакме” и пр. Български автори не откриваме, само на едно място заглавията – „Трепетлика” и „Момчил” – произведения на самия Пипков.

Правят впечатление няколко неща. Първо – преобладаването на автори от класическия и ранно-романтичния стил, което означава, че Пипков се съобразява с това, че младите певци не разполагат с добра вокална техника и подбира не дотам технически сложни творби, които да не надхвърлят възможностите им, каквито са песните на композиторите класици и ранни романтици. Не сложната композиционна структура, по-опростените хармония и ритъм са идеален педагогически материал за младите певци. Този принцип е възприет в методиката на обучението по камерно пеене и в бъдещите учебни програми -- произведения от този период са широко застъпени в първоначалния етап на обучението.

Второ – голямото число руски композитори – можем да предположим, че вероятно близостта на руския език до българския е основната причина за това числено превъзходство. Много по-лесно е за един певец да навлезе в проблематиката на една творба, когато езикът, на който тя е написана, му е познат. Добре известно е, че Пипков много държи на разбираемостта на текста и адекватното му емоционално интерпретиране, а това е много по-трудно постижимо, когато съответният език е неразбираем за певеца. Друга причина би могла да бъде и нотният материал, който е бил на разположение в онези години. Както знаем, това са годините на тясна политическа обвързаност с Русия (тогава Съветски съюз) и е логично повечето издания да са именно руски – оттам и руските заглавия на песните от Хайдн и Бетовен. Естествено е да е имало на разположение много повече издания на руски автори, отколкото на всякакви други.

Трето – пълното отсъствие на български автори. В днешно време песните на Добри Христов са сред първите песни, с които се запознават започващите да изучават камерно пеене. Те присъстват и като задължителни творби в учебни програми и годишни изпити. В тетрадката на Пипков обаче не срещаме нито името на Добри Христов, нито името на някой друг български композитор. Можем само да предполагаме защо това е така. Вероятно силната

ангажираност на Пипков със собственото му творчество е причина той и в педагогическата си дейност да е изцяло погълнат от него. Като всеки композитор, и Пипков вероятно е обичал да чува произведенията си изпълнявани, харесвало му е да донесе новокомпозираните си песни и да ги покаже на студентите си. Както знаем, по-късно много от тях стават негови вдъхновени изпълнители и пропагандатори – Павел Герджиков, Валентина Александрова, Румяна Барева и др. В тетрадката са споменати единствено „Трепетлика“ и „Момчил“ – без да е отбелязано какво точно от операта, дали арии или ансамбли. Вероятно това не са единствените собствени произведения, които Пипков е работил със студентите си, но какво друго е използвано като педагогически материал, ние не знаем.

Четвърто – сравнително не големият брой на изброените произведения. Като имаме предвид, че тетрадката обхваща един период от пет години, за учебната 1957/1958 г. имаме списък от 27 студенти, а за 1958/1959 – 33 студенти, очакванията ни са за много повече като брой и като разнообразие творби. Причините може да са няколко. Една от тях – редовността на студентите. Вероятно не всички студенти са посещавали редовно лекциите. В потвърждение на това предположение, откриваме доста имена, под които няма написано нито едно заглавие. Явно това са студенти, които не са проявявали интерес към камерното пеене и вокалните ансамбли и не са считали за нужно да посещават тези лекции. Както и сега някои студенти завършват курса на обучение с репертоар, който не включва нищо повече от задължителните за изпит произведения, като дори и там се хитрува, и се повтарят неща, изпяти вече един път. Така в тетрадката на Пипков намираме и доста имена, под които има само една творба, и това обикновено са вече споменатите Бетовен – „Шотландска песен“, или Хайдн – „Вот час настал“. Това може само да означава, че тези студенти не са прескочили първото стъпало на обучението и са се задоволили с възможния минимум.

Някои от по-възрастните преподаватели ни напомнят, че в тези години е имало много строго отчитане на отсъствията на студентите. За 3 отсъствия по дадена дисциплина студентът е трябвало да напусне Академията, да работи една година и едва след това да презапише същия курс с надеждата да бъде редовен в лекционното си присъствие. Тогава? Имената, които изчезват от тетрадката на Пипков вероятно са напускали или са презаписвали, или са

представяли медицински свидетелства за заболяване. А може би Пипков е бил либерално настроен и е прощавал на студентите си липсата на интерес към работата с него и не е търсил отговорност от тях? Възможна е и такава хипотеза. В интервютата, взети с бивши негови студенти, не се появяват данни в тази посока. Но тези студенти са били тогава най-ревностните посетители при него, проявили реален и продуктивен интерес към знанията, които той може да им даде.

Друга причина за повтарящите се заглавия би могла да бъде фактът, че много педагози си служат с един доста ограничен педагогически материал, който се използва с години, и дори – десетилетия, от удобство или от убеденост, че това е единствено верният път, който трябва да бъде извървян от всеки учащ се, или от нежелание да бъде положено усилие за обогатяването и разширяването му. Усилие, което е свързано с преравяне на библиотеки и фонотеки, и изисква инвестиция на много време. Затова повечето преподаватели използват един определен набор от произведения, чието благотворно въздействие върху развитието на учащия се е многократно изпробвано и доказано, и си спестяват усилията да изследват и изпробват нови територии. Този своеобразен педагогически консерватизъм е причината, поколения наред да се обучават по един и същи репертоар и дори в днешно време, времето на интернет и общодостъпната информация, тенденцията е трудно преодолима.

Пето – прави впечатление отсъствието на барокови и предкласични автори. Единственото заглавие, което намираме в тетрадката е „Люлчина песен” от Керубини. Тук причините според мен биха могли да бъдат, от една страна – липсата на нотен материал и невъзможността да се набави (един сборник творби на стари италиански майстори, издание на българското издателство „Музика” се появява чак през 70-те години), а от друга страна – в тогавашната педагогическа и изпълнителска практика интересът към бароковата музика е бил доста ограничен. Както знаем, една от заслугите на камерното дуо Лиляна Барева – Петър Щабеков (първото камерно дуо глас-пиано в България), са многобройните първи за България изпълнения, между които и 14 хорала от Й.С.Бах и шест виланели от Фалкониери – т.е. едва тогава българските изпълнители започват да проявяват някакъв интерес към музиката от тази епоха. Така можем да обясним и доминантното присъствие на Хайдн и Бетовен

в педагогическата тетрадка на Пипков – просто е било ползвано това, което е било налично като нотен материал, съобразено, разбира се, с нивото на съответния студент.

Шесто – в тетрадката фигурира едно единствено име на френски композитор – Feuge (така е изписано от Пипков – на латиница), и то конкретно – III тетр. Значи Пипков е имал на разположение вероятно няколко тетрадки от това издание. Тъй като име на песен не е упоменато, няма начин да разберем за кое точно издание става дума. Естествено си задаваме въпроса -- защо Пипков, който е френски възпитаник, отлично познава френската музика и добре говори френски език, не е включил в педагогическия си репертоар повече френски автори? Но в приложените тук, в края, интервюта на видни български музиканти по повод работата им с Любомир Пипков често се споменава, че той много е работил като педагог с френска музика. Че е познавал френския репертоар. А в тетрадката такива заглавия липсват. Това противоречие между тетрадката и по-късните спомени вероятно се дължи на времевите разстояния – спомените са от по-късни периоди, когато обстоятелствата са се променяли. След 1948 времената са имали други изисквания. В 60-те години духовната обстановка е силно променена. В 70-те години още повече. Може би заради това в спомените на близките до Пипков музиканти се появяват твърдения за често използван френски репертоар.

Вероятно при избора на материал Пипков се е съобразявал и с това, какъв чужд език ползва студентът. Непознаването на един език много затруднява достъпа до едно произведение и изучаването му. Затова най-лесно е да се започне с произведения на език, който учащият се познава и когато вече е натрупан известен опит, да се премине към по-трудното – изучаване на произведения на език, който не се владее. Срещу името на Форе Пипков е написал само едно име -- Зина Кононова – студентката, на която е зададено произведение от Форе. Можем да предположим, че тя е говорела или ползвала френски език и затова Пипков е можел да предложи изучаването на френска песен. Вероятно други студенти с познания по френски не е имало в обсъждания период от време и това е причината да не намираме други френски автори в тетрадката. Разбира се, тук възниква въпросът защо в тетрадката има толкова немски автори? Едва ли студентите владеещи немски език са били повече от владеещите френски. Вероятно става дума за

съчетанието на два фактора – от една страна, творбите на ранния романтизъм (Шуберт, Менделсон, Вебер) са по-достъпни за начинаещи певци в сравнение с по-усложнения музикален изказ на по-късния романтизъм (Форе); от друга страна – достъпът до немски език, поради това, че е фонетичен език (пише се това, което се чува), е малко по-улеснен от достъпа до френски, където начина на изписване е далече по-сложен.

Обръщаме тетрадката от другата страна, носеща заглавие: „Вокални ансамбли“. Намираме имена на студенти, на групи от по три, четири имена – явно групирани като ансамбли:

Надя Тодорова

Светла Илиева

Катя Паунова

В тази група има още две имена, които са задраскани: Йорданка Лапачка, Йордан Арсов. Можем да предположим, че да се сформира постоянен ансамбъл, както и сега, не е било толкова лесно. Чисто организационно е необходимо съответните членове на ансамбъла да синхронизират програмата си така, че не само да могат да посещават лекциите заедно, но и да имат време за самостоятелни репетиции, извън лекцията. Колкото е по-голям ансамбълът, толкова е по-трудно координирането. Така можем да си обясним задраскването на едни и прибавянето на други имена в групата.

На друга страница намираме двете задраскани имена заедно, вече като сформирани дует :

Лапачка

Арсов

Срещу тях има отбелязано: „Травиата“. Търсим тези имена в други списъци и откриваме определени техните гласове: л(иричен) сопран и баритон. Явно двамата студенти са разучавали дуета Валери-Жермон.

Това означава, че в сформираниите ансамбли е имало размествания и дооформяне, което е неизбежно, имайки предвид казаното по-горе. В процеса на работа се търсят по-сполучливи решения, понякога отделни студенти проявяват самоинициатива, сами сформират ансамбъл и разучават произведение, което им харесва.

Откриваме още един дует:

Л.Стаматова

Р.Жекова

Срещу техните имена е отбелязано: „Пикова дама“ – Чайк(овски). Видовете гласове откриваме отново в друг списък: сп(интов) сопран, мецосопран. Можем да предположим, че е разучавана сцената Лиза - Графинята. Отново можем да предположим, че това са били два тембъра, които особено са си подходжали и са навели Пипков на мисълта, че биха звучали добре в музиката на Чайковски. Намираме в списък на студенти от IV курс подчертани всички мецосопрани -- само пет на брой в списък от над тридесет имена. Предполагам, че подчертаването е, за да се онагледят по-ясно пропорцията и да се улесни съставянето на ансамблите.

Мъжките гласове са в края на списъка: шест баритона, два баса, три тенора (срещу името на единия Пипков е отбелязал – не пее).

Става ясно, че сформирането на ансамбли при такава голяма диспропорция на гласовете, е сложна задача. Явно е била необходима максимална гъвкавост, за да може по някакъв начин да се организира учебния процес. Така можем да си обясним вписванията и задраскванията от една страна и от друга – преобладаването на дуетите. Дуетите са по-лесни за сформирани (може да бъдат и от два сопрана), и за организация (оттам и честото присъствие на дуети Шуман и Менделсон в тетрадката).

Установявам, че проблематиката при преподаването на вокални ансамбли не се е променила много и до днешно време. Трудностите от организационен характер са еднакви и това намира потвърждение в едно изказване на проф Герджиков, в което той разказва, че предметът, който е преподавал Пипков е носел името „Вокални ансамбли“, но поради трудността да се сформират такива, студентите са можели да идват индивидуално на лекция и тези, които са били по-заинтересовани, са се възползвали от това редовно (виж интервю с П.Герджиков).

Разглеждаме по-подробно списъците на цели курсове, в някои от случаите – датирани, в други -- не. Например на първата страница има следния списък :

III курс

Евгений Апостолов – тенор

Иванка Михайлова – сопран

Снежанка Зашева – мецосопран

Павел Кръстев – баритон

Крум Георгиев – тенор
 Георги Николов Кордов – баритон
 Райна Кабаиванска – (мецосопр.)
 Николай Николов – бас
 Аличко Памуков – баритон
 Анка Руменова – сопран

При този списък не е отбелязана година, не знаем за кой випуск става дума. Фигурира обаче името на Райна Кабаиванска, което значи, че става въпрос за годините преди 1958 (известно е, че това е годината, в която тя получава стипендия за специализация в Италия). Още нещо прави впечатление: при определението на вида глас, Пипков поставя скоби – явно подлага на съмнение определянето ѝ като мецосопран. Както е добре известно, Кабаиванска прави в последствие световна кариера като сопран, което доказва основателността на тези съмнения. Това означава, че Пипков е имал добър усет за определяне на певческите гласове, вероятно допълнително развит и школуван през дългите години активна работа с певци в Народната опера. Защото умението да се диагностицира вида глас се придобива с натрупването на голям опит, когато способността да се откриват и най-малките отенъци в тембъра, и най-незабележимите „чупки“ в звуковата емисия, се е превърнала в част от активното професионално чуване.

Друго известно име в този списък е Георги Кордов – известен с красивия тембър на гласа си поп-певец, завършил Музикалната академия със специалност „класическо пеене“, възпитаник на Елена Орукин и както сега става ясно – и на Любомир Пипков по вокални ансамбли. За неговия глас няма съмнения – Пипков пише „баритон“ без скоби и без въпросителни. Името на Кордов се среща на няколко места, оставаме с впечатлението, че той е бил един от много усърдните студенти на Пипков. По-нататък има следната бележка срещу името му – „взел изпита през 1957“, което е потвърждение на това, че е завършил курса на обучение по тази дисциплина.

Името на Маргарита Лилова също фигурира в тетрадката – „III курс, мецосопран“. Под нейното име са изброени композиторите: Шуман, Р. Щраус. Фактът, че Пипков ѝ е задавал песни на Щраус, които са доста по-сложни като хармония, ритъм и вокални изисквания, означава че тя е била по-напреднала както във вокалното си развитие, така и в общомузикалното си изграждане (в

тетрадката има само още една студентка, на която е зададено произведение от Щраус). Очевидно Маргарита Лилова още като студентка е проявявала определен интерес към камерното пеене и е успяла да натрупа повече опит и да навлезе в по-дълбоките води на жанра. В потвърждение на това по-нататък намираме името ѝ заедно с други, под надпис, който гласи „Редовни“.

Сред редовните студенти е била явно и Донка Шишманова – (IV курс, сопрано), тъй като под нейното име намираме и по-дълъг репертоарен списък. Както е добре известно, Шишманова става в последствие една от големите звезди на българския оперетен театър.

Че не всички студенти са били редовни, това разбираме от графата „постоянно отсъстват“, където са изброени също няколко имена. За отбелязване е, че сред тях не намираме имена на известни певци, направили добра кариера. Може да бъде проследена директно пряката зависимост между положените усилия в учението и бъдещата реализация на завършилите образованието си певци. Несъмнено редовното посещение на лекциите, натрупването на повече и по-разнообразен по отношение на стилове и жанрове репертоар и на по-голям като обем музикален опит, дава една по-добра изходна позиция при навлизането в професионалния живот.

В списъка на студентите от IV курс на випуск 1958/1959 откриваме имената на трима бъдещи професори по пеене в Музикалната академия: Благовеста Карнобатлова, Руско Русков и Чавдар Хаджиев. Името на още един бъдещ професор – Павел Герджиков, откриваме в следващия випуск – 1959/1960. По този начин можем директно да наблюдаваме как се е осъществила приемствеността в общото развитие на българската вокална школа -- развитие, което безспорно е било благотворно повлияно и от основаването на дисциплината „Вокални ансамбли“.

Никъде в тетрадката – нито при списъците на студентите, нито при разпределението на часовете, не се открива име на корепетитор. Можем да предположим, че часовете по вокални ансамбли са се водели без корепетитор и Пипков сам е акомпанирал на студентите си. Както е добре известно, той е бил дългогодишен корепетитор и хормайстор в Софийската опера – т.е. той добре е владеел тънкостите на корепетиторската професия. Но това не е така – в интервютата, които проведох с корепетитори и преподаватели от това време установих, че още със създаването на дисциплината са назначени двама

корепетитори – Лиляна Байнова и Георги Стефанов. Пипков и сам е свирил когато е искал да покаже нещо, но за него е било важно да може да наблюдава певците по време на изпълнение, да вижда израза на лицето, стойката на тялото и пр. (вж. приложените интервюта).

Какво впечатление оставя у нас разглеждането на тази тетрадка? От една страна -- добиваме някакво общо впечатление от работата на педагога Пипков. Очевидно той е бил педагог, загрижен за правилното и добро развитие на студентите си (вниманието към вида глас, подбор на подходящ репертоар). Държал е на предмета, който преподава (иначе не би записвал специално редовните и често отсъстващите студенти), отчитайки положителния ефект, който има обучението по камерна музика и ансамблово пеене за развитието на един млад певец. С други думи, Любомир Пипков е бил силно ангажиран и отговорен педагог, и е вложил в тази дейност голяма част от творческата си енергия.

От друга страна – тетрадката обхваща период само от пет години, а броят на познатите и в днешно време, фигуриращи в нея имена, е значителен. Възпитаници на проф. Пипков са станали водещи личности в много области на изпълнителското изкуство – оперно, оперетно и поп-пеене, също така във вокалната педагогика. Пипков преподава обаче в продължение на 26 години, т.е. през школата му минават още няколко випуска млади певци. Така може да бъде направено заключението, че педагогическата дейност на проф.Пипков има непосредствено влияние върху различни аспекти на развитието на вокалната изпълнителска и педагогическа школа в България.

III.2. Публикации, свързани с педагогическата дейност на Л.Пипков

Въпреки че Пипков преподава цели 26 години в Музикалната академия, публикациите, които коментират или просто споменават тази му дейност, се броят на пръсти. Дори най-задъбоченият изследовател на Пипков – Иван Хлебаров, отделя на педагогическата му дейност два абзаца в тритомното си изседване (Ив.Хлебаров, “Творческата еволюция на Л.Пипков“, С.,1996, Арткооп, с.266).

Защо това е така, възможно ли е тази му дейност да е подценявана, да е останала в сянката на композиторската, обществената, организаторската и публицистичната дейности на Пипков? Склонни сме да допуснем, че това е

точно така. Множеството статии, изказвания, спомени, изследвания, анализи, посветени на композиционното творчество на Пипков изпълват цели библиотечни рафтове. За педагогическата му дейност има само отделни кратки изказвания от няколко колеги и бивши студенти.

Самият Хлеббаров впрочем отбелязва, че разглеждайки цялостното поведение на личността на Пипков както в артистичния, така и в социалния свят, може да се твърди, че за него няма главни и второстепенни дейности. Според него, той е еднакво ангажиран както като композитор, така и като общественик, член на журита, участник в конгреси, организатор на фестивали, активен публицист. Не по-малко енергия обаче посвещава и на педагогическата си дейност: Хлеббаров споменава наличието на „множество записки на мисли, рецензии, бележки, свързани с работата му като педагог“ в архива на композитора (пак там) и коментира наличието на тези бележки като доказателство за голямата му мисловна и емоционална ангажираност с преподавателската му дейност. Иван Хлеббаров отчита също така присъствието в тези бележки на имената на много известни наши певци, което го кара да направи извода, че педагогическата дейност на Пипков внася своя принос в активното развитие на българската певческа школа. Принос, който обаче все още не е достатъчно изследван и проучен, и който, според Хлеббаров, „...предстои да се изучи и развие по-нататък....“ (пак там, с.267)

Боян Дановски публикува статия, озаглавена „Съвременник“, в шести брой на списание „Българска музика“ (БМ, 1974, с.12-13), посветен на 70-годишнината на Любомир Пипков. Авторът е сред най-тесното приятелско обкръжение на Пипков. В годините 1946-48, когато Пипков е директор на Софийската опера, Боян Дановски е главен режисьор на операта. В статията си Дановски си спомня за специалната атмосфера, която винаги витае около личността на Пипков – той я нарича „атмосфера на творчество“. Дановски описва някои характерни черти на общуването с Пипков, безкомпромисната защита на убежденията, поднесена понякога с голяма доза хумор, понякога – със сатирично-воюващи нотки. Като съвременно-воюващо определя той и творчеството на композитора – симфонично, оперно и камерно. Като една друга интересна страна на това „воюване“ Дановски определя работата на Пипков за израстването на млада музикална смяна. Той твърди, че „...учениците му го уважават и обичат“. Не можем да не вярваме на това твърдение, тъй като

авторът му също като Пипков е дългогодишен преподавател (в Държавното театрално училище), работата със студенти му е добре позната и е в състояние да прецени отношението им към преподавателя. Това, че той говори за преподавателската дейност на Пипков като един вид „воюване“, можем да тълкуваме като своеобразно обобщение на това, което му е разказвано за някои събития, случки, а може би дори – спорове и битки, доколкото такива са нещо често срещано в академичните среди.

Интересно изказване в тази посока прави Иван Маринов в същото, посветено на 70-годишния юбилей на Пипков, издание на сп. „Българска музика“ (БМ, 1974, №6, с.6-8): „Любомир Пипков не е от хората, които сантименталничат, които щедро раздават суперлативи, но той винаги е умеел с цялата съдържаност на човека с изискан вкус да покаже достатъчно ясно своето участие в една друга съдба, която именно заради тази скъпа на излишни думи оценка, се превръща от чужда в близка.“ Можем да предположим, че участието в чужда съдба често е било свързано с някой студент, за когото Пипковата оценка е била решаваща. Както знаем Пипков участва във всички изпити – годишни, държавни и приемни и във всички вътрешни прослушвания, на които е решавано кои студенти да бъдат изпратени за участие в национални и международни конкурси. В неговото мнение се вслушват всички колеги и затова е важно каква е неговата оценка, която както казва Иван Маринов, е „скъпа на излишни думи“. Логично е да предположим, че Пипков решително се е застъпвал за студент, чиито качества е считал за безспорни и това е накланяло везните в негова полза, превръщайки по този начин чуждата съдба в близка, както се изразява Маринов.

Още един приятел от театралните среди – Гочо Гочев (театровед и педагог) изказва мисли за педагогическата дейност на Пипков: „У Пипков властваше усетът за справедливост и доброжелателността. Той търсеше дарбата у другия, дори когато тя мъчно се открояваше, търсеше я, искаше да я открие и ѝ се радваше... Много висока беше художествената му мярка. Но никога високомерна, обидна, по-често шеговита. Младите музиканти, пък и тия от средното поколение ще се съгласят навярно с мен за тази великодушна грижа на „маестрото“ към техните първи стъпки, умението му да се бори, дори когато не е леко и въздухът е изпълнен с бездушие или невежество, „бронирано“ с

марксистическа фразеология. Неговият педагогически такт издаваше завидна политическа зрелост.” („Един от първенците“, БМ, 1978, №1, с.35-38)

Това изказване ни разкрива още една особеност на педагогическите търсения на Пипков – доброжелателността, с която той помага на младите хора да намерят и да повярват в себе си. За един млад певец е невинаги лесно да намери правилния път, появяват се съмнения от различно естество – дали вида глас е правилно определен, дали репертоарът е подходящ за него, често се случва студентът да не харесва определено произведение, което му е дадено за изучаване. Понякога е трудно да бъде намерена песен или ария, която да „лежи“ на определен тип глас и натюрел. Тогава едно второ мнение е винаги добре дошло и това второ мнение би могло да бъде това на преподавателя по камерно пеене (ако приемем, че първото е това на вокалния педагог). Вероятно това има в предвид Гочо Гочев, когато казва, че Пипков търси и иска да открие дарбата у младия човек. Това търсене може да се изрази по различни начини – вече стана дума за въпросителните, които Пипков поставя в тетрадката си при определянето на вида глас -- там където има някакви съмнения. Може да бъде също избор на подходящ според педагога материал за изучаване, насочване на студента към определен вид стил или жанр.

Гочо Гочев говори и за грижата на Пипков към първите стъпки на младите певци – което се потвърждава от определени факти в творческата биография на Пипкови възпитаници -- например Павел Герджиков, който още като студент е поканен в постановката на „Момчил“; Реса Колева, с която Пипков изработва програмата за представянето ѝ на конкурса „Еркел“ и по този начин поставя основата на репертоара ѝ на камерна певица; или Валентина Александрова, с която Пипков записва редица свои песни за Радио София, а като председател на организационния комитет на фестивала Мартенски музикални дни редовно я кани да изнася камерни концерти там. Става ясно, че като педагог Пипков носи отговорност не само за доброто развитие на младите певци по време на обучението им, но и е загрижен за професионалната им реализация по-нататък.

Интерес представляват и спомените на Георги Тутев, публикувани в статията „Моят учител“ (БМ, 1984, №7, с.43-47). Той става частен ученик по композиция на Пипков през 1941, когато е в последен гимназиален клас и решава да започне да се занимава с музика по-сериозно. Пипков го изпраща

при Веселин Стоянов, който му преподава елементарна теория, хармония и пиано, а самият той се заема с това, да го учи на композиторски занаят.

„Случваше се, отивайки на урок, да заварвам Пипков на пианото да съпровожда застаналия до него строен и изискан млад мъж – Мишо Хаджимишев. С приятен баритон той пееше било някои от соловите песни на Пипков, било вокална партия от новонаписана сцена на операта „Момчил“. Тези следобеди на домашно музициране бяха винаги придружени от обстойни разговори за просвирената музика, в които Пипков или разясняваше своите художествени търсения, споделяше творческите си намерения, или обсъждаше с Хаджимишев вокални проблеми, възникващи в новонаписаните откъси“ (пак там). Можем да предположим, че това описание до голяма степен отговаря на онова, което се е случвало в часовете на Пипков и по вокална интерпретация – просвирената музика се обсъжда подробно, изясняват се авторовите намерения, търси се разрешение на някои вокални проблеми. Както е известно и от спомени на други Пипкови възпитаници, той често е сядал сам на пианото, за да покаже определена фраза или откъс, и определят свиренето му като вдъхновяващо и носещо на крилете си вокалната партия.

Тутев прави и ретроспективна характеристика на личностния облик на Пипков: „Човек с рядка ерудиция, с жива и оригинална мисъл, надарен с богато въображение, той бе извънредно интересен и занимателен събеседник...Една дълбока вътрешна порядъчност го караше винаги открито да изказва своето мнение, дори когато това бе свързано с редица осъзнати неудобства за самия него. С тази черта той не си спечелваше само симпатии. Напротив, с нея си създаваше немалко неприятности в живота.“ Това са оценки, които намираме потвърдени в много други разкази на Пипкови съвременници и възпитаници. Личностното обаяние на Пипков прозира във всеки спомен за съвместна работа или просто общуване с него. Същевременно се потвърждава, че той не е бил лесен характер и това понякога е водело до конфликтни ситуации.

Дотук всичко казано от Тутев, намира потвърждение в спомени и разкази на редица други съвременници и ученици на Пипков. В края на статията обаче, се натъкваме на единствено по рода си твърдение: „Духът му, търсещ и вечно неспокоен, бе вслушан в собствените сложни и противоречиви мисли. Поради това той не бе в състояние по-продължително време да задържа своето внимание върху други хора, чужди мисли или не негова музика. Вероятно такъв

егоцентризъм е твърде естествена и неизбежна проява на творческата природа. Може би поради това той и не можеше да бъде блестящ педагог.“

Изненадани сме от тези думи. Защото Пипков – по думите на самия Тутев – проявява сериозен интерес към таланта на младия човек, праща го при Веселин Стоянов и сам се заема с частни уроци по композиция, за да осигури развитие на таланта на Тутев. Тогава защо Георги Тутев поднася на читателите тези последни мисли? Нямаме обяснение от морална и фактическа гледна точка. Но забелязваме, че статията на Георги Тутев се появява в печата през ... 1984. 10 години след смъртта на Пипков! И си задаваме въпроса: би ли написал цитираните изречения, предходните, когато още Пипков е бил жив? При живия Пипков би ли написал такива оценки за Пипков? Сега и Тутев не е вече между живите и ... може би и ние си задаваме именно сега такива въпроси.

В спомените на студентите му по вокална интерпретация впечатленията са изцяло позитивни, дори бих казала – възторжени. Ако Тутев е прав, че творческото съзнание на композитора е прекалено заето със собствените му творби, че собствените композиции поглъщат такова голямо количество енергия, че за „не негова музика“ не остава нито сила, нито интерес, тогава може би това е и причината, поради която Пипков е предпочел да преподава вокални ансамбли, а не композиция в Музикалната академия. Можем да допуснем, че бидейки вече известен и обществено признат композитор, ако непременно е искал да преподава композиция, то това вероятно е щяло да бъде възможно. Но той предпочита да посвети педагогическата си дейност на въпросите на вокалната интерпретация, а композирането да запази за друга сфера на творчески търсения – далече от всички, в уединението на кабинета си.

От публикуваните спомени на някои бивши студенти на Пипков черпим информация за начина на работа и атмосферата в часовете му, за изискванията, които е имал към младите певци.

Павел Герджиков разказва за изключително голямото внимание, което Пипков е отделял на текста на музикалната творба: „Пипков имаше благоговейно отношение към поетичния текст и насаждаше такова и у своите ученици.“ („Когато пея Пипков отново и отново...“, БМ, 1977, №3, с.38-41). За това специално отношение към текста говори и самият Пипков, като казва, че в началото на творческия процес при него винаги стои текстът. (Л.Пипков,

„Избрани статии“, С., Музика, 1977, с.345) Интересно е да се проследи как това, което е важно за него като композитор, Пипков пренася като изискване и в педагогическата си работа. Бидейки сам композитор на вокални произведения, той от собствен опит знае каква огромна роля при възникването на творбата играе вдъхновението, произтичащо от поетичния текст. Логично е да бъде потърсена обратната връзка и в изпълнителския процес – овладяването и разбирането на една творба отново да започне с текста, защото ключът към идеята на творбата е скрит в него. Както композиторият е създал произведението, извървявайки пътя от въздействието на текста върху въображението си и музикалното му прераждане, така и изпълнителят да се опита да тръгне от думите към прозвучаването и осмислянето им чрез музиката.

В същата посока вървят и спомените на Стоян Попов: „...преди всичко – Пипков внушаваше на изпълнителя съзнанието за връзката между текста и музиката като основна движеща сила, изясняваше раждането на драматургията в неговата опера като резултат от това органическо цяло; впрочем факт, който можем да съзрем в цялостното вокално творчество на композитора. Своите идеи той успяваше да предаде на изпълнителите по един авторитетен и категоричен начин и аз специално му вярвах безрезервно.“ („Фигура в оперната ни класика“, БМ, 1979, №8, с.28-30).

Освен че потвърждава това, което вече знаем от спомените на Герджиков, това изказване добавя един интересен нюанс към педагогическия профил на Пипков – способността да накара студентите да му повярват безрезервно, умението да проектира идеите си по един такъв категоричен начин, който да е същевременно убеждаващ и вдъхновяващ.

По-нататък Стоян Попов разказва за тясното сътрудничество между професора си по пеене – Христо Бръмбаров (който е и първият изпълнител на Събо от операта „Момчил“) и Любомир Пипков. Композиторият е търсел мнението и съвета на големия певец и изключителен вокален педагог Христо Бръмбаров при решаване на някои вокални проблеми в творбите си. Можем да предположим, че Пипков не само се е съобразявал с тези съвети при писането на операта си, но и е обогатявал по този начин познанията си за техническата страна на пеенето – нещо което е особено важно за преподавател, който работи с певци. Както стана дума по-горе, Пипков развива усета си за видовете

глас до такава степен, че е в състояние да постави под съмнение вече диагностициран глас. Известен е случая с Райна Кабаиванска, където именно Пипков установява, че тя е погрешно водена като мецосопран. Тясното сътрудничество с певец и педагог от ранга на Бръмбаров несъмнено е допринесло за разширяването на вокалните познания на педагога Пипков.

Изявената камерна певица Валентина Александрова също е минала през школата на Пипков. Ето какво си спомня тя за това време: „Още като студентка във вокалния факултет на БДК имах възможност да работя с Пипков в часовете по вокални ансамбли. Но занятията в тези часове далеч надхвърляха рамките на тази дисциплина. Ние се учехме на камерно музициране, даже изработвахме отделни партии. Аз например още пазя клавира на „Евгени Онегин“ със забележките на Пипков върху партията на Татяна, която работихме с него. Често той ни носеше в ръкопис току-що написани свои песни, които ние разучавахме и изпълнявахме.“ (БМ, 1989, №9, с.12-13)

Спомените на Александрова са изпълнени с нескрито възхищение към личността на композитора и педагога Пипков. Тя подчертава многообразието на преподаването му, различните области, в които се е навлизало в процеса на работа. „Камерно музициране“ е терминът, който ѝ се струва най-подходящ, за да определи по-точно преподаваната материя, като с това наименование търси начин да постави дисциплината като че ли на по-високо място в общата система на академичното обучение. В това търсене на ново наименование присъства оценъчен момент, който много ясно говори за специалното място, което му определя Валентина Александрова.

Друга насока, в която се работи в часовете, е, по нейното изказване изработването на цели партии. Можем да предположим, че Пипков се е съобразявал с индивидуалните потребности на всеки студент и когато някой от тях е разучавал цяла партия, и е имал нужда от неговите съвет и помощ, той е включвал разучаването на партията в учебния процес, въпреки че това е материя, надхвърляща репертоарните граници на преподаваната дисциплина. Показателно е, че Александрова пази и клавира на „Евгени Онегин“ със забележките на Пипков, което говори за голямата стойност, която тя отдава на наученото от своя професор по вокална интерпретация.

В спомените на Александрова намираме и описание на междуличностното общуване в часовете на Пипков: „Имаше особена атмосфера в неговите

часове, атмосфера разкрепостена, творческа, без изкуствена дистанция между преподавател и студенти, на която други така много държаха. Понякога Пипков ни канеше в Руския клуб или другаде, където на маса продължавахме разговорите, споровете за музиката. Любомир Пипков притежаваше силно човешко обаяние и всеки, който е общувал с него, е запазил жив спомена за това.“ Интересна е съпоставката, която Александрова прави между общуването на Пипков със студентите и „изкуствената дистанция“, на която други професори толкова държат. Да спазват изкуствена дистанция имат нужда преподаватели, които не са достатъчно уверени в себе си и в знанията си. Това са преподаватели, които никога не напускат територията на познатата фактология и не позволяват странични въпроси и дискусии. При Пипков нещата стоят точно обратно – разговорите и дискусиите продължават дори след приключването на часовете, и то в непринудената атмосфера на ресторант. Или на чист въздух в прочутата малка вила в Панчарево, за която разказват всички приятели, колеги и студенти на Пипков.

Ето например какво си спомня Константин Ганев: „През годините, в които имах щастието да го познавам (а това бяха повече от две десетилетия), имах чувството, че той почти напълно е извън зависимостта от материалното (повечето време го виждахме в най-обикновено спортно облекло, както си беше постоянно и в Панчарево, където главно работеше през последните години, живееше съвсем просто и посрещаше многобройните си гости на паница зрял фасул, сготвен също така просто и вкусно от самия него...)“ („Да не заглъхва Пипковският глас“, БМ, 1984, №7, с.27-31). Не можем да се съмняваме, че сред тези многобройни гости са били и студентите на Пипков – настоящи и бивши, които са търсели контакта с обичания преподавател и извън аудиториите.

Румяна Барева – дългогодишна солистка на Софийската опера и възпитаничка на Пипков, разказва също за тези срещи в Панчарево и добавя някои щрихи към картината на часовете по интерпретация с него : „Спомням си как работехме над песни на Шуберт в Консерваторията. Пипков настояваше: „Не пей с гласа, пей с душата!“. Имаше един особен жест, когато изричаше важни, дълбоко премислени думи по простиък начин – заставахе пред прозореца и пригладжаше косата си. Излъчваше настоятелност и същевременно благодет.“ (из програма за концерт, посветен на 100 годишнината от рождението на Л.Пипков, 2004, Музикален център „Борис Христов“).

Прави впечатление цитирането на тази често повтаряна фраза: „Не пей с гласа, пей с душата!“. Какво може да означава това пожелание? От една страна -- че певицата е прекалено съсредоточена върху преодоляването на чисто вокални трудности и от това страдат музикантските аспекти на изпълнението – настроение, фразирание, емоционално нюансиране, от друга – че тя може би в старанието си да вокализира красиво, да блести с красотата на гласа си, се плъзга по повърхността на поетичното послание и пропуска най-важното – да стане проводник на чувствата, изразени чрез музиката. Може се направи извода, че за Пипков е било от голямо значение студентът да развие верен усет към музиката, да музицира (както се изразява Валентина Александрова), именно това той нарича „да пее с душата“.

Друг интересен момент в спомените на Румяна Барева е твърдението, че в репертоара си на камерна певица се е справяла с най-трудни съвременни композиции (конкретно става дума за миниатюрите на Константин Илиев), благодарение на обучението си при Любомир Пипков. „Ако не бях минала през школата на Пипков, едва ли бих се справила. Здравата вокална подготовка, която ни даде професорът, ни позволи да преодоляваме трудностите в съвременната музика.“(пак там). Вероятно Румяна Барева има предвид опита, който е натрупала със съвременна музика, разучавайки песни от самия Пипков (тъй като е известен факт, че Румяна Барева, подобно на прочутата си леля – Лиляна Барева, има в репертоара си редица Пипкови песни).

Какви други съвременни автори са влизали в учебния репертоар на Пипков, не се знае с точност, но може да се предположи, че такива е имало. Основание за това предположение ни дава фактът, че Пипков е подготвял много от студентите за участие в различни международни конкурси, където в програмата обикновено присъстват и творби от съвременни композитори. В потвърждение на това предположение се изказват Павел Герджиков и Реса Колева (вж. приложените интервюта), които ми предоставиха и нотни издания на песни от Кодай и Онегер, работени с Пипков специално за участието на двамата в конкурса „Еркел“ в Будапеща. Естествено, да работят със съвременен композитор върху съвременна музика е било специална привилегия за Пипковите студенти по вокална интерпретация, тъй като по този начин са били въвеждани в спецификата на модерните композиционни практики директно от действащ композитор. Възможността да общуват и работят със съвременен

автор несъмнено е повлияла на отношението им към модерната музика, откривайки директни пътища към разбирането ѝ.

За особеностите при работа с композитор разказва интересни подробности и голямата певица от близкото минало, мецосопраното Илка Попова. И въпреки, че тези спомени са от друг период в живота на Пипков – неговото бедно студентско съществуване в Париж, паралелите с педагогическата му работа са многобройни: „Талантът на Пипков, неговото майсторско владение на пианото, неговата, бих я нарекла „бюрократична точност“ в издържането трайността на нотите и паузите, неговата стриктност, съчетана с някаква особена поетичност, ми бяха необходими. По това време бях начинаеща оперна певица, току-що приета за член на парижката Гранд опера, с ангажимента да се представя в отговорната роля на Далила от „Самсон и Далила“ на Сен-Санс. Като студент в „Екол нормал“ Пипков бе популярен и със славата на отличен корепетитор...Работата над „Самсон и Далила“ беше и удоволствие, и напрежение едновременно. Пипков желаше моето изпълнение да звучи с почерка на композитора. По повод изграждането на оперния образ Пипков казваше: „Когато певецът овладее партията така, че може да я изпее насън или след сън по точния нотопис на композитора, едва тогава творецът-интерпретатор има право да влива собственото, индивидуалното в изпълнението. В противен случай ние (той с право се наричаше композитор) защо ще е необходимо да пишем точки, паузи и тридесет и вторинки!“ („Любомир Пипков в Париж“, БМ, 1974, №6, с. 23-25).

Изискванията на Пипков като корепетитор на Илка Попова са за абсолютна, както тя я нарича – „бюрократична“ точност и коректност към авторския текст. Всеки, и най-малък знак на композитора трябва да бъде съблюдаван, тъй като всички указания са важни за достигане на максимално автентична интерпретация. Вероятно и като педагог Пипков е бил по същия начин взискателен и настойчив по отношение на точното възпроизвеждане на нотния текст. Можем да предположим, че той и от студентите си е изисквал при изучаването на дадена творба да са коректни към всеки детайл, към всяка точка и тридесет и вторинка, и едва когато нотният текст е овладян много точно, е позволявал да се внесат някои индивидуални черти в изпълнението. Както за Илка Попова, така и за студентите на Пипков, работата с него е била „...и удоволствие, и напрежение едновременно“. Удоволствие заради

обогаляващия контакт с една творчески търсеща, многостранно надарена личност -- личност, от която има какво да се научи. А напрежение – заради високите изисквания и стремежът да се отговори на тези изисквания.

За възискателността на Пипков разказва и друга наша именита певица – Надя Афеян: „На репетиция извънредно строг и педантичен, възискателен до краен предел, нетърпящ никакви компромиси. Високоинтелигентен, с всестранна култура, обаятелен, с изострено чувство за хумор, а понякога дори саркастичен, но веднага на устните му заиграваше обезоражаваща усмивка. Очите му често гледаха присмехулно, но уловеше ли някого в нечестно отношение към нотния текст или към колегите -- о, как гневно святкаха очите му! Атмосферата се нажежаваше от напрежение и никой не смееше да помръдне. След малко се успокояваше и в очите му отново пламваха топли пламъчета.“ („Срещи...“, БМ, 1984, №7, с.40-43). Спомените на Надя Афеян са от времето, в което тя пее в хора на Софийската опера, а Пипков е хормайстор. Виждаме, че критериите са същите, за които разказва и Илка Попова – педантична точност и безкомпромисна възискателност, нетърпимост към нечестно отношение от всякакво естество. Разбираме и какъв голям респект е вдъхвала личността на Пипков и колко високо е ценено мнението му от колегите.

Ето какво добавя изтъкнатата наша оперна и камерна певица Лиляна Барева: „Пипков респектираше с качествата си на човек и творец. Много го уважавахме. Колегите ми, които са били негови студенти, не могат да забравят часовете по интерпретация, които водеше Пипков. Той запознаваше певците с много неща, не само чисто вокални. Беше много добър събеседник, увлекателно разказваше...От него имам една от най-хубавите критики на мои концерти. Пипков много харесваше дуото ни с Щабеков. Много негови песни бяха в репертоара ни. В работата с изпълнителите беше много възискателен, но не и педант – съгласяваше се, ако певецът е убедителен.“ (БМ, 1989, № 9, с.11-12). Барева затвърждава с думите си впечатлението от големия авторитет на Пипков сред колеги и студенти. Мнението му е високо ценено, една негова положителна рецензия означава, че изпълнителите отговарят на възискателните му критерии и съответно е особено важна за тях. Дори за такова изявено камерно дуо като Барева и Щабеков е чест и причина да се гордеят с това, че Пипков дава висока оценка на изкуството им. Всеизвестна е неговата критичност и безкомпромисност – така че, ако той хвали някого, то това е

заслужена похвала. Барева много точно нюансира, допълвайки, че възискателността у Пипков никога не се превръща в педантичност и ако един изпълнител достатъчно убедително защити виждането си, е готов да приеме различното мнение и да се съгласи. Разбира се, добре известно е, че Пипков високо цени певческото изкуство на Барева и лесно можем да си представим, че не е било трудно за нея да го убеди с интерпретацията си.

Относно комуникацията на Пипков с неговите изпълнители разполагаме и с разказа на Константин Илиев: „През почивките деликатно внушаваше пожеланията си за темпо или чувствителност на дадено произведение или фрагмент от него чрез примери от народната поезия или мъдрост. Използваше литературни или поетични термини за разкриване на атмосферата, емоционалността, идеята на произведението...” („Триптих за един голям творец“, Музикални хоризонти, 1984, № 9, с.106). Вероятно по същия начин е протичало и разясняването на изучаваните творби и в педагогическата практика на Пипков. Познавайки задълбочените му интереси и познания и в други области на изкуството, можем добре да си представим, че използването на фолклорни, литературни или поетични понятия и сравнения е обичайният способ да подпомогне навлизането в проблематиката на дадено произведение. Вниманието заслужава определението, което Илиев дава на начина, по който Пипков е давал израз на пожеланията си – „деликатно“. Това означава, че Пипков е далече от авторитарния тип държание както като автор, чието произведение се изучава, така и като професор, който наставлява възпитаниците си – нещо, което се потвърждава и в редица други спомени (вж. по-горе).

Цветанка Петрова-Герджикова е един от пианистите, с които Пипков е работил редовно в Музикалната академия в периода 1960-1974. В дисертационния си труд „Соловата песен в творчеството на Любомир Пипков“ (БДК, 1988) Герджикова на няколко места описва начина на преподаване и различни впечатления от работата си с Пипков. В контекста на периодизацията на соловото му песенно творчество, тя прави следното обобщение:

„Времето на петдесетте и шестдесетте години, донесло най-голям брой солови песни, беше свързано и с активната работа на композитора в класа му по интерпретация в Българската държавна консерватория. Л.Пипков обичаше средата на младите хора и съвместната творческа работа с тях. Помагаше при

подготовката за вътрешни и международни конкурси. Изпълнението на всяко негово произведение беше предхождано от работа, която даваше насоки за интерпретацията му. Мнозина от нашите съвременни камерни певци и пианисти акомпанятори са минали неговата школа. Л.Пипков създаваше у младите музиканти интерес към художествената песен, към процеса на нейното създаване и към необходимия творчески контакт между композитор и изпълнители. Той умееше да запалва любов към българското песенно творчество и към неговото пресъздаване на концертния подиум. Съвместната творческа работа с Л.Пипков беше изключително ценна за творческото изграждане на поколения млади музиканти.“ (цит.съч., с.10-11).

По-нататък Герджикова се спира на конкретни примери от педагогическата работа на Пипков. Например – подходът му при изучаването на баладата „Конници“: „Пипков изискваше преди да се пее, текстът да бъде рецитиран не само за да се получи ясна артикулация, но и да се почувства ритъмът и интонацията на поезията. Преживяни в рецитацията, тези елементи на стиха създаваха базата на мелодическата структура на песента, тъй както тя се ражда от мелоса на поетиката. Пипков показваше често как трябва да се декламира. При това най-характерно беше почертаното задържане и фониране на съгласните, в смисъл на произнасянето им на мястото (тона) на предхождащата гласна. На тази база Пипков удвояваше съгласните, особено сонорните „м“, „н“, „щ“, „р“ и т.н. Декламацията му нямаше голям диапазон, често се събираше около един тон при преобладаващи алитерации в текста. Говорната интонация преминаваше в по-големи интервали при асонансите:

„...и пеят бесилките...“

„... копие е хвърлено...“ (цит.съч., с.63-64).

Позволявам си този дълъг цитат, тъй като това е единствен по рода си подробен разказ за това как са протичали часовете по интерпретация на Пипков. Показателно е, че изучаването на едно произведение започва с изразителна рецитация на поетичния текст, и то рецитация, в която трябва да бъдат почувствани ритъмът и интонацията на стиховете. Да се вникне в дълбокия смисъл на поетичното послание е задължително условие за разбирането на вокалната творба. Така естествено се достига до логичното оформяне на музикалната фраза чрез поставяне на дъховете, там където го изисква смисълът на поетичния текст. Фактът, че самият Пипков често показва

как трябва да се декламира, показва колко важно е за него да внуши на младите певци вярната интонация и настроение. Че при тази декламация се обръща внимание и на такива детайли, като задържане на сонорните съгласни на мястото на предходната гласна, означава колко акуратно и подробно се работи върху произведението.

За това как се работи върху правилното разпределение на дъховете в класа на Пипков, Герджикова си спомня: „Пипков твърдеше, че един оправдан дъх, изпълнен с мисъл, оценка или настроение, има повече стойност от задържан тон без смислово покритие. За доброто поднасяне на текста той изискваше при предварителната декламация певецът да осъзнае и паузите или вътрешните дихания, които свързват или отделят мисли и настроения в поетичния текст. Пипков смяташе, че вътрешните дихания в мелодията са необходими не само на изпълнителя – това са моментите, когато и слушателят осъзнава изказаната мисъл, възприема я и получава оценъчна нагласа за активно съпреживяване на произведението.“ (цит.съч., с.131-132).

Отново става ясно какво важно значение придава Пипков на правилното осмисляне на поетичния текст за вярността на интерпретацията. Да не се търси самоцелната демонстрация на дълъг певчески дъх, а осмислени дихания, които според логиката на текста или свързват, или разделят отделните музикални фрази е интерпретационно виждане, което и в днешно време звучи много актуално. И в съвременната изпълнителска практика много вокалисти са склонни да търсят повече показност и ефектност за сметка на позадълбоченото навлизане в проблематиката на дадена творба. За много от тях единственото важно нещо е достигането на най-високия тон и възможно по-дългото му издържане. Точният превод на всяка дума и разбиране на смисъла на стиховете остават хубаво пожелание. В този смисъл изискванията на Пипков за осмисляне на поетичния текст и логично произхождащи от това дъхове, звучат много актуално и в съвременното разбиране за интерпретационното изкуство. Същото важи и за неговото виждане за необходимостта от тези логични дихания и за слушателя, който има нужда от тях, за да има време да проследи случващото се и да вникне в смисъла на изпълняваната музика. Тези зрели разбирания на Пипков са плод на дългогодишната му работа с вокалисти и опита, натрупан в тези години.

Относно изисквания по отношение на тембровата нюансировка на пеенето Герджикова пише : „При работата със своите студенти Любомир Пипков рядко говореше за цветове на гласа (във връзка с изпяването на текстовата мелодия). Той споделяше с нас, пианистите, че за неукрепналите певци е по-съществено да навлязат и оценят музикално-поетичната образност, без да се опитват да търсят изкуствено промяна на вокалната емисия. Пипков смяташе, че цветовете и нюансите се получават като спонтанен резултат от обхващане на музиката на поетиката. Гласовите бои и оттенъци са възможни като изискване при изградени певци, с практика на оперна и концертна сцена. Ранното навлизане в тази интерпретационна насока може да има нежелателно отражение върху формирането на вокалната позиция. За Пипков първостепенното в песенната интерпретация беше ясното текстово поднасяне при пеенето.“ (цит.съч.,с.132).

Виждаме, че тук се навлиза в проблематика от сферата на вокалната педагогика. Как и дали се променя правилната вокална позиция на младите певци при опити за нюансиране, са въпроси, на които биха могли да дадат компетентен отговор специалистите по вокална техника. Познавайки тесните контакти на Пипков с изтъкнати вокални педагози като Христо Бръмбаров, Илия Йосифов и др., можем да предположим, че изискванията, за които разказва Герджикова, са резултат от интензивните контакти и съвместна работа с тях (вж. по-горе спомените на Стоян Попов). По протежение на целия си професионален път на музикант Пипков работи с певци – като корепетитор, хормайстор, директор на операта, едновременно с това композира многобройни вокални произведения. През всичките тези години той натрупва огромен, чисто емпиричен опит, въз основа на който е в състояние да прецени в педагогическата си работа с младите певци и някои проблеми на вокалната техника. До подобно заключение стига и Герджикова, изследвайки обхвата на певческия регистър в соловите песни на Пипков : „Дългогодишната работа на Пипков с професионални певци безспорно има голямо значение. Свързан пряко и със студенти по пеене, композиторът винаги е бил в течение на професионалната подготовка на вокалистите. Контактите му с най-ерудитаната вокална педагогика в България го запознават с нейните изисквания и постижения. Той е съпричастен творчески към тях. В песните си отразява своето грижовно отношение към крехкия инструмент, какъвто е певческият глас.

Професионалното познаване на вокалната проблематика му позволява да подбира диапазона на соловите си песни и да изгражда мелодията вътре в този диапазон по такъв начин, че изпяването им да не създава трудности.“ (цит.съч., с.93).

Друг интересен момент от педагогическата практика на Пипков, който потвърждава грижата му към певческия глас, по думите на Герджикова, е честото транспониране на изучаваната песен, дори при най-малкото усещане за дискомфорт : „Композиторът сам предлагаше смяна на тоналността, когато усещаше, че изпълнителят среща затруднение при фонацията или при ясното поднасяне на текста...Подчертавам, че причина за смяна на тоналността не бяха най-високите тонове, а общото звучене на песента. Пипков много професионално долавяше, кога мелодията и нейният текст носят напрежение за певческия глас. Той беше взискателен към драматургията на произведението. За нейното разкриване в своите песни беше готов винаги да помогне, за постигане на удобство при поднасяне на текста. Той сам седнаше на пианото и опитваше по-висока или по-ниска тоналност, докато се получи необходимото удобство за изказа на изпълнителя.“(цит.съч., с.90-91). Авторката изброява и няколко конкретни имена на певци, за които Пипков е транспонирал определени песни. Интересен детайл е, че самият той сяда на пианото и изпробва звученето на гласа в различни тоналности - както знаем, часовете по интерпретация са се водели с корепетитор, на когото е можело да бъде възложено транспонирането. Защо Пипков предпочита сам да седне на пианото и да опита по-висока или по-ниска тоналност? Вероятно, от една страна причината е, че Пипков с удоволствие акомпанира на певци, още от времето на студентските си години в Париж (вж. спомените на Илка Попова, Румяна Барева по-горе), често излиза и на сцена като акомпанятор. От друга страна, разполагаме с редица информации, че Пипков е много сръчен пианист, който владее инструмента виртуозно, вероятно и транспонира с лекота. За много от пианистите транспонирането на дадено произведение изисква предварителна подготовка, малцина са тези, които са в състояние да транспонират на *prima vista* и знаейки това, Пипков вероятно е предпочитал да не затруднява колегите си и сам да транспонира.

На друго място в труда си Герджикова коментира темповите изисквания на Пипков: „При работата над своите песни Пипков изискваше да се спазва

метричната организация, но бързината на изпълнение оставяше на втори план – според възможностите на изпълнителите, технически и емоционални. За него беше съществено да се получи звуковият образ, да се намери мисълта вложена в произведението, да се изтъкне говорното, словесното начало, особено в клавирната партия.“(с.153). Това, че Пипков се съобразява с възможностите на студентите, говори за педагогически такт и методологическо навлизане в проблематиката на изучаваното произведение.

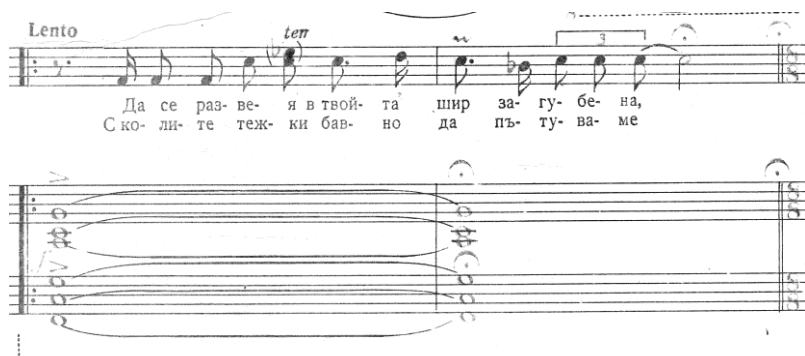
Герджикова специално подчертава свободата, която Пипков предоставя на изпълнителите: „Всички, които са работили с него си спомнят, че когато той сядаше на пианото да покаже на певеца и пианиста своите песни (и не само тях), винаги търсеше нещата по-ярки, преувеличени като под увеличително стъкло. Този маниер на работа не означаваше фиксиране, а контуриране на неговите интерпретационни изисквания. След този пръв етап на насочване, Пипков оставяше свобода на изпълнителите по отношение на темпата, агогиката и динамиката. По този начин той определяше само концептуалния път към разкриване на музикално-поетичната образност“ (с.154).

Герджикова допълва картината на педагогическата работа на Пипков и с други подробности – например преводите на немски и френски песни (Шуберт, Форте и др.), които Пипков е правил за студентите си. Те не са отпечатани и очевидно са били в обръщение в класа. Такива преводи, направени специално за тях, са запазили в архивите си Павел Герджиков и Реса Колева (вж. приложените интервюта). Има и едно публикувано издание „Немски песни“ („Музика“, 1970), в което всички преводи са на Любомир Пипков. Такава определено изявена поетична дарба не може да не е правила впечатление на студентите и както е известно, всички по-късно непременно си спомнят за нея.

Друго характерно нещо, за което си спомня Цветанка Герджикова, е честото донасяне на нови, току-що написани творби в клас и желанието на Пипков да ги покаже и пресвири пред студентите. Този порив за споделяне на творческите идеи е много характерен за Пипков и говори за една отвореност към по-младите колеги и заинтересуваност за тяхното приобщаване към естетиката на съвременната музика. За Пипков като композитор и педагог е било важно младите хора да разбират и харесват музиката му.

На редица места в труда си Герджикова отбелязва някои конкретни изисквания на Пипков към изпълнителите:

— баладата “Тракия” – при повторението на речитативния възглас да се изпълни нотирания в скоби ми бемол, за да се постигне емоционално градиране :



— в песента „Морето и любовта“ има едно интонационно много трудно място“ :



В т.15 (и аналогичния т. 42) за певица е трудно да изпее чисто „ми“. Пипков изисква фразата да се изпее без акомпанимент няколко пъти, за да се стабилизира интонацията и едва тогава да се прибави пианото.

— в „Среща“ , където в клавирната партия има натрупване на секундови ходове, Пипков изисква от певица да мисли интервалово (кварта, след това – малка терца) и казва, че „акустичното присъствие на секундите в инструменталната партия не трябва да ангажира вниманието на певица, тъй както дъждовният ромон не ни пречи да мислим и говорим“ (с.104).

— в „Романс за луната“ остинатната структура на клавирната партия и акустичният ефект на повтарящата се секунда „ре-ми бемол“ затрудняват точното интониране на низходящата септима сол-ла.

Allegro assai

FEDERICO GARCIA LORCA
Federico García Lorca

Дой- де в ко- вач- ни- ца- та
La lu- na vi- no a la

sf p *sempre stacc.*

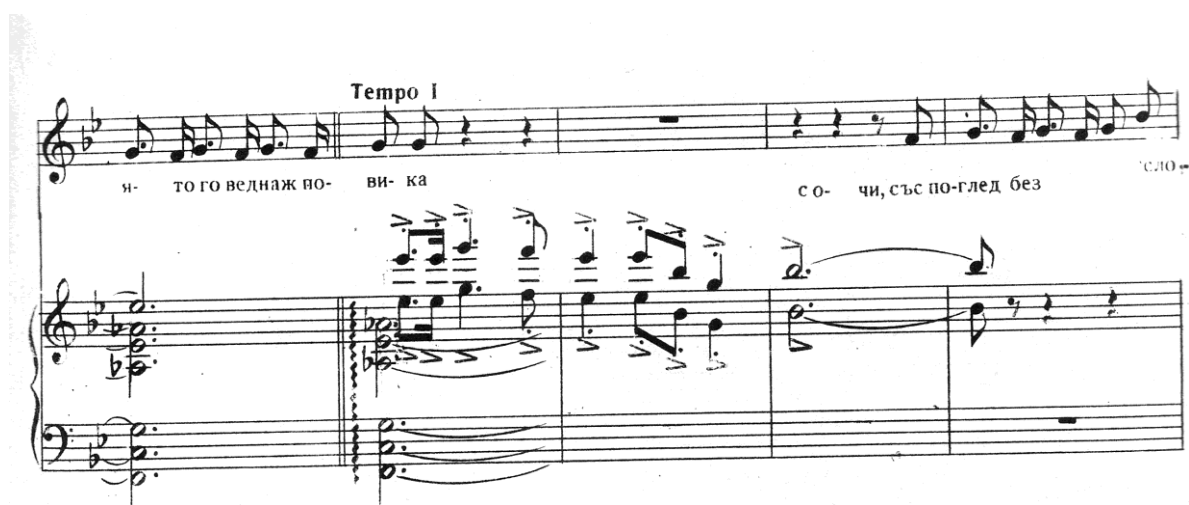
Пипков настоява песента да се разучава интервално и без намесата на инструмента. Според него интонационните неточности биха били неизбежни, ако двете партии се съединят преждевременно. За избягването на смъкващото влияние на секундата той препоръчва да се потърси изкуствено повишаване на тоновете. (с.105)

— във „Вила се й гора“ Пипков настоява мелизматично конструираната мелодия да се пее без излишно вокализиране, което отнема вниманието и забавя изпълнението на разпевите. Според него, силовото изпяване води до голям разход на въздух и оттам увеличава риска от позиционно изместване на тоновата височина. (с.109)

— в „Зимен сън“ авторът смята, че декламационният характер на мелодията не само улеснява произнасянето на текста, но и фиксира вокалната емисия. Герджикова си спомня, че Пипков е харесвал атмосферата, която е постигнал в песента — „имажинерното, разкрито чрез неочакваните ресурси на асиметричния метрум.“(с.122)

— в „Де се е чуло, видяло“ теситурното разположение във високия преход на певческия глас затруднява ясната артикулация. Пипков харесва точно това теситурно решение на песента и споделя, че фоничното напрежение в този регистър е търсена съзнателно боя, която носи яркост на веселата песен и засилва хумористичния ѝ заряд. Проблемът с текста се компенсира от това, че всяка фраза се повтаря и с второто изпяване текстът още един път достига до съзнанието на слушателя, който може да възстанови липсващите му срички и думи, и да ги свърже в представата си.(с.128)

— в „Любовта на хамалина“ композиторът обяснява смисъла на мотива, който се появява в пианото :



„...това е споменът за казармата, който грубо прекъсва, разделя, нахлува в съзнанието на героя като контраст на неговата мечта за нежност. Този мотив се натрапва в най-съкровениите моменти на изживяване – израз на реалността, противопоставена на човешките мечти.“(с.143)

Всички тези изисквания са много ценни за нас, съвременните изпълнители, тъй като са предадени директно, „от първа ръка“, в чиято достоверност не може да има съмнения.

В обобщаващите думи накрая Цветанка Герджикова още веднъж подчертава колко много цени шанса, който ѝ е предоставен от съдбата да работи и общува дълги години с такава изключителна личност като Пипков. Тя определя като негова лична заслуга създаването на предмета вокална интерпретация – камерно пеене, и изразява мнението, че този предмет е едно обогатяване за Вокалния факултет и за институцията НМА (тогава БДК). Авторката задава реторичния въпрос „ как може да се изгради един стойностен изпълнител без камерна музика – без пропорциите и съотношенията, на които тя учи, без чувството за ансамбъл, за концептуално единомислие на концертния подиум, отрепетирано много, много пъти преди изявата “ – все неща, на които е учел Пипков. (с.158).

Равносметката, според Герджикова, е създаването на тогавашното зряло поколение камерни и оперни певци, както и на водещата част от преподавателите по пеене в НМА (тогава БДК) – все негови ученици (трудът е писан 1988).

III.3. Някои изводи от приложените спомени за Пипков

За да допълня картината на това, което можах да намеря като публикувани отзиви, изказвания и спомени за педагогическата работа на Пипков, се обърнах с молба за разговор към някои певци, вокални педагози и пианисти, които са били негови студенти или колеги. Интересуваше ме доколко разказите на съвременниците на Пипков ще разширят и обогатят знанието и представите ни за тази толкова важна и досега недостатъчно изследвана страна на неговото личностно присъствие в музикалния живот на България.

Мати Пинкас изказва мнението, че с педагогическата си работа с младите оперни певци Пипков става продължител на традицията на българската вокална школа, в която водещи фигури през 50-те години, когато той постъпва в Академията, са Елена Орукин, Мара Цибулка, Людмила Проконова. По нейните думи, в класовете на тези преподавателки (самата тя е възпитаничка на Людмила Проконова), се е отделяло голямо внимание на камерния жанр. Същото потвърждава Павел Герджиков, който е студент в класа на Илия Йосифов. Според него „...цялата атмосфера на пеене беше с положителен знак към камерната музика“.(вж. прил. интервюта). Това означава, че с назначаването на Пипков изучаването на камерна музика не е въведено като новост, а от заварената практика е обособена специална дисциплина, която да бъде поверена на такъв изявен и авторитетен специалист в областта на вокалната музика. Според Цветанка Петрова-Герджикова (пак там), Пипков е поканен да преподава в Академията именно от Георги Златев-Черкин -- също вокален педагог с подчертан интерес към камерната музика (както е добре известно, Георги Златев-Черкин е и автор на значителен брой солови песни с пиано). Това означава, че колегиума на вокалните педагози приема Пипков като специалист, на когото може да бъде поверено профилираното обучение на младите певци чрез дисциплината вокална интерпретация.

Нещо повече – мнението на Пипков е високо ценено и много търсено. Той е неизменно член на всякакви комисии и журита, където мнението му има голямо значение. Това се потвърждава в много от събраните от мен изказвания:

Мати Пинкас: „С времето Пипковото мнение стана второто важно мнение, наред с това на вокалния педагог.“

Елена Миндизова: „Неговото мнение много тежеше, имаше голям респект. При него нямаше речено-казано, тъй на вятъра, каквото кажеше беше мотивирано, аргументирано, нищо не казваше случайно.“

Елена Киселова: „На изпити той много прецизно слушаше, и когато решавахме – се намесваше, и то се намесваше много прямо и убедително в това да бъде, или не. Той умееше да убеди, знаеше да намери доводи, усещаше това, което ще стане по-нататък.“

Цветанка Петрова-Герджикова: „Безспорно неговата дума тежеше и също тежеше какво той ще каже. Това беше, така да се каже, една проверка – на прав път ли си, стилово как вървят нещата...“ И по-нататък : „Аз не помня конкурс, докато беше жив, на който той да не е бил в журито – всички тези вътрешни прослушвания в Академията, „Млади оперни певци“, Общобългарските състезания.“

Константин Карапетров: „Пипков беше винаги в комисията, когато се решаваше кой да бъде изпратен на някой конкурс.“

Относно атмосферата в часовете на Пипков, начина на работа и общуване с колеги и студенти, разказаното в голяма степен повтаря вече по-горе казаното, така че ще се опитам да обобщя.

- Като основно интерпретационно изискване на Пипков се посочва вникването в смисъла на поетичния текст и адекватното му емоционално пресъздаване.

Павел Герджиков: „Много ни е обръщал внимание на поднасянето на текста...държеше да се получи сплав между звука и думата.“

Реса Колева: „Пипков много държеше на израза на текста...“

Румяна Барева: „Изискваше от певеца преди всичко да вникнеш в текста, да осмислиш всяка дума.“

Лиляна Байнова: „Изискваше (от певците) да вникнат какво пише в текста. Най-много държеше на това – за какво говориш, за какво пееш.“

Константин Карапетров: „Умееше да изисква от студентите да вникнат в съдържанието, в текста, да осмислят всяка дума, всяка промяна в настроението.“

Вера Баева: „Много държеше текстът да бъде точен, прозодията. Ако имаше някоя важна дума, трябваше да се даде време – на изпълнителя да я произнесе, а на слушателя – да я разбере.“

- Все във връзка с разбираемостта на текста, и то първо от изпълнителя, за да интерпретира творбата вярно, но също така и от публиката – за да разбере композиторските намерения, можем да си обясним и това, че Пипков често е превеждал изпълняваните песни на български.

Павел Герджиков: „За конкурса „Еркел“ пях песни на унгарски от Золтан Кодай и Бела Барток. Пипков, който ни подготвяше за конкурса, ми ги преведе на български и аз след това дълги години ги пях на български, имам ги даже записани.“

Реса Колева: „Ето почерка на Пипков в тези песни от Онегер. Тези преводи ги направи специално за един мой концерт, това беше първо изпълнение в България.“

- Друго много важно нещо, на което държи Пипков, е развитието у студентите на вярно чувство за стил.

Павел Герджиков: „Пипков имаше много вярно чувство за стил. При Моцарт, Бетовен понякога казваше: „Виж, тука вече се усеща романтичен повей. Недей да пееш като романтична песен, но се усеща повея на романтизма.“ Търсеше стиловите нюанси в романтиката, например Шуберт е едно, Шуман – съвсем друго.“

Лиляна Байнова: „Пипков много показваше за стил, за интерпретация...В камерната музика е така – имаш една или две странички и трябва в тях всичко да кажеш, всичко да почувстваш.“

Цветанка Петрова-Герджикова: „Изискваше коректност към партитурата и стила. Например да не се слага педал безразборно, особено в барока и класиката – трябваше много внимателно да се работи с педализацията.“

- Особено се подчертава от всички свободата, която Пипков дава на изпълнителите, давайки им възможност да изявят собственото си виждане.

Павел Герджиков изразява това така: „Той не беше човек, който да казва категорично – ето така трябва да бъде и по никакъв друг начин...Изместваше пианиста, сам сядаше на пианото и изсвирваше някоя фраза и казваше: „Внимавай сега, тука изпей тази фраза пак в рамките на авторовото обозначение, спазвайки същото темпо, същата динамика и щрих, но да намериш тази вътрешна свобода в рамките на тези външни белезници, които

авторът ти слага, и без да променяш намеренията на автора, опитай да намериш вътрешна свобода.“

Реса Колева смята също, че Пипков „...никога не е командвал. Но в разговор убеждаваше, доказваше си мнението.“

Вера Баева: „Често ходехме с Павел (Герджиков) или в Академията, или в Панчарево да му изсвирим неговите песни, защото се готвехме за концерти... Пипков оставяше голяма свобода в темпата, никога не налагаше някакво строго темпо.“

- Много пъти се повтаря информацията, че Пипков обича сам да седне на пианото и да покаже някой откъс или фраза.

Лиляна Байнова: „Като работехме с певците, той става: „ Сега седни ти“, после пак сяда на пианото нещо да покаже, после пак аз сядам...“

Реса Колева: „Жоро Стефанов и Лиляна Байнова акомпанираха в неговия клас, но Пипков също често свиреше.“

Елена Киселова: „Акомпанираше на всички, обичаше да акомпанира. Ходили сме и на вилата му в Панчарево да репетираме.“

- Пипков е много взискателен и критичен към пианистите.

Цветанка Петрова-Герджикова: „Много държеше на пианистите и когато беше в залата на концерти, винаги идваше при пианиста и правеше забележки за всеки детайл.“

Елена Миндизова: „Беше много взискателен към пианистите – все намираше нещо да критикува.“

Елена Манова: „ ...имахме концерт с Руми Барева в Алианса и разбира се, сме го поканили, защото сме ходили при него да работим песните му. И се тресем само заради него, другите – кой слуша, все едно...“

Събирайки различни източници на информация (педагогическа тетрадка, вече познати и публикувани материали, нови изказвания, събрани във формата на интервюта) се опитам да съставя една по-многогранна картина на дейността на педагога Пипков. Въпреки разнородността на източниците, в сведенията не се получи никакво разминаване или противоречие. Напротив – в много от случаите разказаното не само потвърждава, но допълва и обогатява предишни публикации. Между спомени, интервюта и вече публикувани материали се получи своеобразен синхрон, който е показателен за това, че

събирайки всичките тези сведения, ние с голяма вероятност сме се приближили максимално близо до получаването на една доста пълна картина на педагогическата дейност на Любомир Пипков.

Когато препрочитаме всички тези материали, се натъкваме на основни неща, които като своеобразен рефрен се повтарят неизменно. Един такъв постоянен рефрен е отношението на Пипков към текста на вокалното произведение. Логично е да си зададем въпроса защо текстът е така първостепенно важен за него и да потърсим възможната следа за това първо в самия Пипков, в неговото личностно и музикантско развитие, и след това - във вероятните влияния на традициите и историческите практики върху формирането на отношението му към проблема слово -- музика.

Както е добре известно, Любомир Пипков е творец със специално отношение към словестността и поезията -- чете много, знае многобройни стихотворения наизуст, по различни поводи съчинява стихове и каламбури в стихотворна форма, превежда от френски, немски и руски, има значително публицистично творчество -- статии и рецензии. Творческият процес на композирането при него е до такава степен тясно свързан с текста, че дори става първоопределящ. Да си припомним още веднъж извесното му изказване: „Просто обичам поезията, нуждая се от поетично четиво и тъй като лесно запомням текстовете, те започват своята работа дълбоко в мен, бързат да излизат в съзнанието ми на цели строфи, бият в пулса ми и в края на крайщата виждам, този текст иска да излезе от мен, искам да се освободя от него и той се превръща в песен. Просто песента се създава сама.“ (Л.Пипков, „Избрани статии“, С., Музика, 1977, с.345)

Това, че поетичният текст има такова голямо значение за Пипков в творческия процес на създаване на музика, неминуемо е една от основните причини, в педагогическата си работа той също да му отделя такова важно място. Изхождайки от себе си, Пипков смята, че верният път към разбирането на едно музикално произведение е текстът и затова пътят, който трябва да измине изпълнителят, който разучава дадена творба, трябва да започне също с разбирането и вживяването в поетичния текст.

За да се сформира това виждане у Пипков, освен литературните интереси и поетичният талант като даденост, би трябвало да потърсим и влиянието на други фактори, като образование и традиции. Както знаем, Пипков учи шест

години композиция в класа на Пол Дюка. Известно е, че френският композитор е този, който насочва вниманието на младия Пипков към оперното творчество на Мусоргски. За това ни разказва Иван Хлеббаров, цитирайки един студент на Пол Дюка от същото време – Ю.Крейн : „...Едва ли не първи той (Дюка, б.м.) обърна вниманието на Пипков към Мусоргски, чиито опери постоянно се изучаваха в класа на Дюка.“ (цитат по Ив.Хлеббаров, „Творческата еволюция на Любомир Пипков“, С., Арткооп, с.97). Така в Париж Пипков открива за себе си творчеството на Мусоргски и започва да изучава подробно неговите опери. По-късно той разказва за този период: „С добродушна ирония Дюка понякога казваше за мене: „Той учи при нас, но се учи от русите!“. Това пролича и при работата ми над операта „Янините девет братя“...В стремежа да дам страданията на народа, да разкрия музикалността и акцентите на нашия език в речитативите, да намеря интонациите на народната песен, аз се учех от ръката оперна класика, от Мусоргски.“ (цитат по Хлеббаров, „Традициите на Мусоргски в оп., „Янините девет братя“ от Любомир Пипков“ в сб. „Избрано“, кн.ІІ, С., 1999, с. 48). Органичното единство на слово и музика в тези произведения, музикалната инвенция, която директно произлиза от интонационните пластове на речта, оказват непосредствено влияние върху неговото по-нататъшно вокално творчество. Емблематичното изказване на Мусоргски: „Като работех над човешкия говор, аз се добрах до мелодията, която се създава именно от речта“ (цитат по Любомир Сагаев, „Книга за операта“, С., Музика, 1983, с. 393), би могло да бъде на Пипков. Започвайки работата над операта си „Янините девет братя“, в края на 1929 в Париж, Пипков не само композира музиката, но и участва най-активно в преработването на разказа на Никола Веселинов в оперно либрето. Отново става ясно от каква първостепенна важност за творческия процес е при него текстът. Декламационният характер на мелодиката директно произлиза от живите интонации на речта и с това разкрива голяма близост с композиционния стил на Модест Мусоргски. До такова заключение стига и Пламен Карталов в изследването си, посветено на „Янините девет братя“: „Операта „Янините девет братя“ като подход към двуединството „слово – музика“ е по-близка до „Борис Годунов“, отколкото до музикалните драми на Вагнер.“ (Пламен Карталов, „Янините девет братя“, С., Мултипонт, 2004, с.96). Иван Хлеббаров е на същото мнение : „Речитативността на мелоса в операта на Пипков, не само в соловите, но и в хоровите партии е

свързана със стила на Мусоргски.“ (Ив.Хлеббаров, „Традициите на Мусоргски в операта „Янините девет братя“ от Любомир Пипков“ в сб. „Избрано“, кн.ІІ, С.,1999, с.49). Музикалното мислене на Пипков е по същия начин вдъхновено от интонациите на народната реч, както това е случаят при Мусоргски, като това определено не се отнася само за оперното му творчество, а е валидно за цялото му вокално творчество.

Има множество други примери в историята на музикалното изкуство, които могат да бъдат посочени като пример за подобно специфично влияние на поетичния текст върху композиторското въображение.

Интересна в това отношение е тезата на швейцарският музиколог Хари Голдшмид – световно известен, задълбочен изследовател на творчеството на Бетовен, според когото силното увлечение на композитора към поезията на Уилям Шекспир е вдъхновило много от темите в инструменталната му музика и по-специално - в клавирните му сонати. В реферата си „Стих и строфа в инструменталната музика на Бетовен“ (материали от Бетовеновия симпозиум във Виена, 1970 г., с.97-120) Голдшмид подчертава, че самият Бетовен се е наричал „Tondichter“ (тонов поет) и свързва това с подчертания интерес на композитора към класическото учение за поезия. Той припомня известния въпрос на Бетовеновия приятел Шиндлер за поетичната идея на клавирната соната оп. 32 № 2, на който Бетовен отговаря : „Четете Шекспировата „ Буря“ (Beethoven – Symposion Wien, 1970, с.106). В подробен анализ на многобройни примери от клавирните сонати на Бетовен Голдшмид показва как принципите на строфичното изграждане и поетичните размери могат да бъдат открити във всички теми и мотиви, като по този начин създава една интересна перспектива към виждането за влиянието на словото върху инструменталната музика. Това го довежда до извода, че Бетовен е композитор, чието мислене е „свързано със стиха“ (с.119).

Немският музиколог Валтер Зигмунд-Шулце изследва подробно отношението текст – музика и връзките между вокалното и инструменталното творчество на Моцарт. В книгата „Волфганг Амадеус Моцарт. Идеал – идол – идея “ (Трир, 1994), той представя тезата си за влиянието на оперната музика на Моцарт върху тематизма в инструменталната му музика. Според Зигмунд-Шулце, определящ фактор за музикалната инвенция при Моцарт е текстът. Известно е, че Моцарт много е държал на високото качество на либретата си и

в многобройни писма до либретистите дава най-точни указания за желанията си. Също така, в процеса на композиране на оперите, Моцарт предприема чести промени по текста, когато не е удовлетворен от резултата.

Всичко това показва, че Пипковото отношение към поетичния текст не е случайно и има дълбоко разклонени корени в историята на музикалното изкуство, които ако се върнем още по-назад, ще ни отведат и в по-отдалечени епохи.

В тази връзка не може да бъде отминато епохалното изследване на творчеството на Йохан Себастиан Бах от Алберт Швайцер (Йохан Себастиан Бах, С., Музика, 1981). Ние не знаем дали Пипков е познавал монографията, но мисълта на Швайцер : „Изкуството само по себе си не е нито живопис, нито поезия, нито музика, а творене, в което те всички са обединени “ (цит.съч., с.341), със сигурност би допаднала много на Пипков, познавайки неговите разностранни интереси в много области на изкуството. Впрочем, много е възможно Пипков да се е запознал с много популярното във Франция първо издание на монографията - „J.S.Bach, le musicien-poète“, Paris, 1905, с предговор от известния органист Шарл-Мари Видор.

В изследването си Алберт Швайцер отделя голямо внимание на значението на словото в Баховата музика. Според него, ключът за разбирането на тази музика може да бъде намерен в кантатите, където вокалното и инструменталното начало са обединени в едно цяло. „Бах мислел декламаторски и можел все пак да пише само мелодично. Една Бахова вокална тема е декламационно оформено построение, което сякаш случайно, по някакво постоянно повтарящо се чудо, взема мелодична форма, все едно дали се касае за речитатив, ариозо, ария или хор.“ (пак там, с.352). Швайцер насочва вниманието ни върху постоянно повтарящи се мелодични ходове или мотиви, които най-често изобразяват някакъв вид движение – ходене, бягане, падане, коленичене или неща, които асоциативно се свързват с движение като вълни, кораби, криле, змии; също мотиви, които изобразяват определени афекти – радост, скръб, болка, плач, въздишки. Изследователят систематично описва музикалния език на Бах и дава указания за правилното разбиране и артикулиране на различните мотиви и фигурации. Той подчертава: „Бах изобразява в тонове не само тялото, но и душата на словесната фраза.“ (пак там, с. 355). При това е важно

интерпретаторът да знае смисъла на мотива, за да е в състояние да намери правилното темпо, логичните акценти и правилната фразировка, като това се отнася и за чисто инструменталните произведения на Бах, които: „...почват да „говорят“, когато човек си представи значението, което се придава на техните мотиви в кантатите от прибавените текстове.” (пак там, с. 373)

Обсъждайки значението, което придава Швайцер на словото за разбирането на Баховата музика – вокална и инструментална, ние продължаваме да търсим отражението и влиянието на традицията, които неминуемо играят роля в оформянето на виждането на Пипков за отношението текст – музика.

Разбира се, проследяването на тези корени ще ни отведе и още по-далече назад във времето, тъй като е известно, че музиката до средата на XIII в. е изцяло вокална и текстът е този, който определя и ритмиката, и метриката на песента. Невмената нотация, използвана през средновековието, съдържа само знаци за дълги и кратки стойности, които отговарят на ударените и неударени срички в стиха. Линейната нотация, която се появява в X в., допринася за точното означаване на височината на тоновете, но не фиксира ритмиката на мелодията – тя продължава да се определя от ритмиката на стихотворния текст и според това е три- или двувременна – съответно дактил и хорей/ямб. В средновековната музикална естетика само вокалната музика пълно и цялостно превъплъщава идеала за прекрасното. Инструменталният съпровод обикновено дублира вокалната партия, а в танцувалните форми развива, варира и обогатява песенната форма, за да я пригоди за нуждите на танца.

Във фолклорната музика първостепенното значение на текста е безспорно. Текстът определя характера на музиката, определя и нейната форма. Ето какво казва по този въпрос известният наш фолклорист проф. Стоян Джуджев: „Стихът представлява първия етап от процеса на музикалното претворяване на речта и от прерастването на говора в песен. Той съдържа в зародиш както ритъма, така и мелодията на песента. В него се намират зачатъци от всички елементи на музиката: интонация, ритъм, такт, темпо, динамики, колорит, изразност, нюансировка и др.“ (Ст.Джуджев, „Българска народна музика“, част 2, С., Музика, 1975, с.249). В езика на народните певци битова израза „да ти кажа една песен“, което означава, че в представите на народния творец песента е на първо място разказ, повествование. Така съдържанието на текста определя и настроението на музиката – не е възможно тъжна мелодия да се

пее с весел, закачлив текст, нито обратното – шеговит текст да се пее с тъжна, протяжна мелодия.

Виждаме, че значението, което Пипков придава на текста идва от една много дълга, многовековна традиция, която оказва влияние върху развитието на музикалното изкуство от самото начало на неговото възникване. При голяма част от музикантите тя се проявява в интуитивния стремеж чрез словото да се осмисля музикалната творба.

Заклучение

Задълбочаването в тематиката на предисторията и етаблирането на камерното пеене като академична дисциплина, и личността на Любомир Пипков като нейн създател и основна фигура в развитието и моделирането ѝ десетилетия наред, ме накара да потърся, събера и осмисля значително количество материали, документи, публикации и записи, да се срещна с по-възрастни колеги, които са свидетели на визирания от мен период от време. Опитвах се да подредя логично историческите и културни събития, предхождащи това важно събитие – основаването на предмета като такъв, и житейските и творчески натрупвания, довели Пипков до решението да се заеме с педагогическа дейност, и то в областта на вокалното изкуство. Направих опит да си обясня защо той не влиза в някои от теоретичните или композиторски дисциплини, а се насочва към работата с певци. Едното обяснение е, че, както е известно, Пипков е поканен да преподава камерно пеене от Георги Златев-Черкин, тъй като до това време той вече е имал изградено име на много компетентен специалист в областта на вокалната музика. Друга посока на разсъждения ме отведе до хипотезата, че позициите в теоретико-композиторските дисциплини вече са били заети от композиторите колеги и по този начин изборът е бил предрешен. Моята фаворизирана версия е, че Пипков се насочва към дейност, която винаги е харесвал – да се занимава с вокална музика, до най-малки детайли да се вглежда в поетични текстове, да търси възможно по-адекватен превод на дадена дума, да седне на пианото и да потърси тоналност, в която певческият глас звучи най-оптимално.

Направих опит да се доближа до личността на Пипков въпреки дистанцията на времето, да науча повече за него от хората, които са го познавали лично. Техните разкази оформиха представата ми за едно значимо професионално присъствие, което все още се помни с най-топли чувства. Струва ми се особено важно да бъде съхранен по някакъв начин спомена на съвременниците, тъй като следващото поколение ще бъде още по-отдалечено времево, а може би и емоционално. А който не познава традицията, няма как да бъде заинтересован да я съхрани, а защо не – и продължи?

Справка за приносите на дисертационния труд

Изискванията за докторантура са такива, че трябва лично докторантът да посочи приносите на труда си, затова си позволявам да предложа следните точки:

- Направен е опит да се посочат обстоятелствата, които тласкат Любомир Пипков към педагогическа работа с певци.
- Направен е опит да се изясни защо Любомир Пипков избира камерното пеене, а не някоя друга академична дисциплина.
- Направена е систематизация на вокалното творчество на Любомир Пипков, според съществуващата литература, с най-общи оценки за него.
- Предлагам систематизация на библиографията, свързана с вокалното творчество на Пипков, за да може бъдещият изследовател да е улеснен в намирането на информация.
- Постарах се да събера спомени за педагогическата работа на Пипков. Тези спомени дават възможност да се надникне в педагогическата му дейност от по-личен ъгъл, съхранявайки и такива субективни неща като атмосфера и междуличностни отношения.
- Приложените интервюта могат да послужат като документален изходен материал за бъдещи изследвания на Пипков.
- Откритата педагогическа тетрадка на Пипков от годините 1955/1960 помага да се възстанови частично педагогическата атмосфера в тези години и мястото на Пипков в нея.

ПРИЛОЖЕНИЕ № 1

Спомени за педагога Пипков в разговори с изтъкнати музиканти

Проф. Елена Киселова

Ермила Секулинова: Проф. Киселова, кога започнахте да преподавате в Академията?

Елена Киселова: Завърших Академията през 1942 и проф. Елена Орукин ме покани да отида при нея като асистент. Бях и добра пианистка, от дете свиря на пиано. Бях полезна на всички, защото който нещо не знаеше – пристигаше и аз помагах с удоволствие, обичах си пианото. После за званието „доцент” трябваше да се явя на конкурс по пеене и пиано. Никой от другите не свиреше на пиано, само аз свирех, и то добре свирех. След това станах и професор, това вече по години. Имах много ученици. Търпелива съм, да се похваля, имам силното търпение да изчакам гласът, певецът да израсне. Да станат нещата не едно след друго, а вързани на цяло. Иначе аз си пеех хубаво от дете. Още малка бях -- в прогимназията -- пях на годишния акт на училището, няколко неща пях. Участвах в такива работи с хубавия си глас. По-късно започнах да взимам уроци. Много народ ми е минал през ръцете. Голяма отговорност е да поемеш едно такова младо същество и да направиш нещо от него. Важно е да се приемат тези, които трябва, които имат бъдеще. Защото това е много трудна професия. А пък нашата България има гласове. Ние на времето обикаляхме, мен Черкин ме беше пратил на прослушвания в някои градове, за да открия гласовити хора. И намерих – от Русе, от Плевен, а също в Русе намерих един разкошен тенор, беше докер на пристанището.

Е.С. Какво си спомняте за Любомир Пипков?

Е.К. Пипков беше една ерудирана личност, една голяма личност. Аз много съм работила с него. На урок с него студентът не поемаше само пеенето, а връзката и с всички други изкуства. После той беше отличен пианист, и той ни водеше – просто като ви поеме – запявате. Обясняваше много колоритно. Раздаваше се много като види, че някой има мерак да работи -- аз си спомням,

седели сме до късно вечерта в Академията, за да учим нещо с Пипков. По-късно насочвах винаги и моите студенти обезателно да посещават редовно и да внимават в неговите часове. Той не казваше думите така, хвърлени, а винаги свързани с нещо. Имахме много добри професори тогава – Веселин Стоянов, Стоян Джуджев, Георги Златев-Черкин, Тамара Янкова, Люба Енчева, но Пипков беше изключителна личност.

Е.С. Любомир Пипков е участвал във всички прослушвания и изпити. Имаше ли тежест неговото мнение?

Е.К. Имаше голяма тежест, дума да не става. Няма да забравя един приеман изпит – на Светла Тенева, тя стана после чудесна певица (почина скоро от рак), беше един лиричен глас с много хубав музикален заряд, и като излезе на изпита, се откри от всички с музикалността си, не с гласовите си данни. Комисията не беше единодушна, имаше въздържали се, някои казаха: „Височини няма, дали ще ги развие...” Пипков стана и каза: „Нека да заложим на нея, при една правилна работа тя ще стане голяма певица.” -- и така и стана. Беше много работлива, знаете, в нашата работа може да си много талантлив, ама като си мързелив – нищо не става.

Е.С. Значи Пипков можеше да разпознава таланта?

Е.К. Да -- така е, това е много важно нещо. На изпити той много прецизно слушаше, и когато решавахме -- се намесваше, и то се намесваше много прямо и убедително в това да бъде, или не. Той умееше да убеди, знаеше да намери доводи, усещаше това, което ще стане нататък.

Е.С. На тези вътрешни прослушвания са избирани тези, които ще бъдат изпращани на конкурси?

Е.К. Да, големи борби бяха по тия прослушвания, защото се явяваха много студенти, трябваше да скъсаме доста хора, за да изпратим най-добрите – ставаше въпрос да се представи България. Като отиваше наш кандидат на конкурс в чужбина, всички бяха нащрек – знаеше се, че България изпраща нещо особено. Намирам, че беше много полезно – и за преподавателите, и за студентите. Всеки преподавател искаше да изпрати свой студент и влагаше максимум усилия. И така се виждаше кой може, и кой – не може. Откриваха се талантите – така на един от конкурсите „Светослав Обретенов” открихме Калуди Калудов.

Е.С. Пипков е имал специално отношение към вокалността, вие как мислите?

Е.К. Да, разбираше от пеене. Вижте само песните, които написа, оперите...Но за него не беше важно само таланът и музикалността, а и доколко е схватлив и интелигентен ученикът.

Е.С. Какъв репертоар се работеше в неговия клас?

Е.К. Песни – Шуберт, Шуман, Брамс, Щраус, Римски-Корсаков, Чайковски. Стремеше се да ни запознае с различни стилове. Обичаше да дава френски репертоар, той много добре владееше френски. Аз и до сега смятам, че ученикът трябва да се научи най-напред да пее песни, да фразира. Песенният репертоар е особено важен в Академията, и ние постепенно сложихме песни в програмите и задължително -- в изпитите.

Е.С. Камерната музика има голямо значение за изграждането на един певец.

Е.К. Много голямо, камерната музика възпитава най-различни неща – фразирание, най-тънка нюансировка. Пианисимото в песните изисква съвършено владение на гласа. Няма само forte написано никъде. Това иска много време, да има търпение певецът. Много работа трябва, който си мисли, че като има глас, това е достатъчно – не е достатъчно. Може много голям глас да има и нищо да не излезе, а може да е по-малък гласът, а да е като изваян, и това е според мен голямото майсторство.

Е.С. Някои от студентите на Пипков стават и първи интерпретатори на произведенията му.

Е.К. Да, например един Павел Герджиков, но той е не само певец, Павел е отличен музикант. А Пипков обичаше да работи с музиканти. На петия етаж в Операта репетирахме с него с часове и така увеличаваше работата с него, че не се усещаше как минава времето. Акомпанираше на всички, обичаше да акомпанира. Ходили сме и на вилата му в Панчарево да репетираме.

Е.С. Модерно ли звучеше неговата музика тогава?

Е.К. Модерно звучеше, беше като че ли изпреварил времето си. Той ни показва накъде отива музиката, накъде ще се развием, че няма да стоим на това стъпало. Затова някои не харесваха неговата музика. Но с годините тя някак си се „намести“, дойде ѝ времето. За съжаление сега не се изпълнява много неговата музика. То при нас – като навсякъде. Като седи композиторът в комисията, ще му изпълняват произведенията, за да си повишат бележката. От чисто конюнктурни съображения. Трябва нещо да се направи, да се честват на

Пипков годишнини, да се пуска негова музика по радиото. Намирам, че и до сега не сме му отдали нужното.

Проф. Мати Пинкас

Е.С. Проф. Пинкас, вие сте били дълги години солистка на Софийска опера и преподавател в Музикалната академия. Какво си спомняте за Любомир Пипков? М.П. Пипков беше директор на Операта, така че той като личност в българската музика – и като композитор, и като администратор, и като човек, работил много близко с певците, беше много близко до нас. Вече по-късно започна и да преподава в Академията – предметът се казваше тогава „Вокални и оперни ансамбли“. Аз завърших 1946-та, 1949 започнах активно да концертирам. По време на моето следване нямаше отделен предмет вокална интерпретация или камерно пеене. Всичко беше в класа по пеене, по вокална педагогика, а другите предмети бяха теоретични – хармония, солфеж, елементарна теория, история на музиката, етнография. Преподаватели ни бяха Стоян Джуджев, Марин Големинов, Парашкев Хаджиев. Любомир Пипков тогава беше млад композитор, но вече беше доста известен. Беше вече написал „Янините девет братя“ и „Момчил“. Минаваше за по-модерен, с по-либерални разбирания, с по-модерен вкус и всичко това се харесваше на студентите. Пипков беше една много интересна личност и когато дойде в Академията, стана активен участник във възпитанието на певците. По това време вокални преподаватели бяха доста големи имена : Елена Орукин, Мара Цибулка, Людмила Проконова – все продължители на голямата вокална традиция и Пипков някак си естествено се присъедини към тях. Сред по-младите, които носеха нови идеи бе също Христо Бръмбаров – тогава той беше още на върха на певческата си кариера. Също Михаил Попов – той по-късно навлезе в преподаването. Помня Първото общобългарско състезание за певци и инструменталисти, което беше някъде 1948-49. Явиха се цялото ново поколение певци, които после станаха основата на нашата Опера – Лиляна Барева – тя взе първа награда, Йорданка Димчева, Радка Конфорти, Кирил Дюлгеров, аз. Бяхме току-що завършили Академията. Малко след това се направи един конкурс в Радиото, защото дотогава песни се изпълняваха само на живо – в Радиото. Този конкурс беше публичен – като

концерт, в два или три тура, и бяха избрани щатни солисти – от всеки вид глас по един човек, които да изпълняват камерна музика – Шуберт, Шуман, руските класици. Избрани бяха Йорданка Димчева -- мецосопран, Кирил Дюлгеров – тенор, аз бях сопранът, който беше басът – не помня. Другите съм ги запомнила, защото бяха все ученици на Людмила Проконова. Та ето това е предисторията на камерното пеене.

Е.С. Значи в класа на Людмила Проконова много се е наблягало на камерната музика?

М.П. В класа на Проконова много се пееше камерна музика, при Елена Орукин и Мара Цибулка – също, тогава това беше работа на вокалния педагог. По-късно Пипков оглави този предмет -- той беше много близко до певците и Операта, и беше логично той да поеме тази дисциплина. Разбира се, Пипков разви след това този предмет, той стана задължителен. С времето Пипковото мнение стана второто важно мнение, наред с това на вокалния педагог. Мнението на Пипков беше много важно. Понякога той влизаше в конфликти с вокалните педагози поради изискванията си за нюансиране, за динамика, за анализ на творбата, за важността на словото. Тогава имаше един обичай, върху който вие – младите трябва да се замислите – дали да не се пее в превод. Разбирането на самия певец, контактът с публиката са улеснени. Спомням си, че тогава ние пеехме почти всичко на български. Публиката ни беше още млада, в смисъл, нямаше в България традиции нито оперното, нито камерното пеене – имаше нужда да се спечели тая публика, да разбира тя какво се прави.

Е.С. Кои изявени камерни певци помните?

М.П. Основателите на Оперната дружба, най-първите оперни дейци аз не ги помня, но помня например Христина Морфова – тя беше прочута изпълнителка на песни. По-късно аз станах студентка на нейната партньорка Проконова, която продължи делото ѝ. В класа на Проконова се пееха много песни. Тя винаги питаше: „Какъв език знаеш?”. Аз например знаех френски, моята майка беше френска възпитаничка, и тогава Проконова веднага започна да ми дава френски репертоар. За нея беше много важно да се разбира смисълът на това, което се пее.

Е.С. Вие кога станяхте преподавател в Академията?

М.П. Учебната 1969-1970, 75-та се хабилитирах за доцент, 81-ва станах професор. Имах двама асистенти – Мила Дюлгерова, която сега е дакан, и Нико Исаков – сега е зам. декан. След смъртта на Пипков назначихме най-опитните пианисти, работили дълги години с него, като преподаватели по камерно пеене: Елена Миндизова, Лиляна Байнова, Елена Манова, Георги Стефанов и Цветанка Петрова. Така се продължи традицията, създадена от Пипков. Сега обаче искам да отправя критика към вас – сегашните преподаватели. Според мен, вие доста се откъснахте от вокалните педагози, работите си отделно. Много интересни неща правите, ровите се, изнамирате нова литература, давате хубави задачи на студентите, но – целта на всички предмети трябва да бъде възпитанието и подготовката на бъдещия музикант, като всичко би трябвало да върви паралелно. Не може в часа по камерно пеене да се дава материал, за който студентът не е готов още чисто технически. Как може да се пее предкласика, без да се учи как точно се изпълнява напр. мордента в предкласиата. Защото по-късно -- в романтиката украшенията се изпълняват по друг начин. Трилерът се изпълнява различно в различните стилове. Тези стилови различия би трябвало да се изучават в часовете по камерно пеене, но и да се съгласува всичко с вокалния педагог.

Е.С. Вие самата сте изпълнявала и много камерна музика, нали?

М.П. Да, аз много концертирах с Елена Миндизова, повече от тридесет години. Много е важно характерите на партньорите да си пасват, да чувстват музиката по еднакъв начин. Тя беше акомпаниятор и в моя клас. Дружбата ни продължава и до днес.

Е.С. Какъв репертоар обичахте да пеете?

М.П. Най вече френски и руски репертоар. Правили сме стилни програми, посветени на един автор, или на автори от едно направление. Имахме си традиция с Елена Миндизова, на всеки концерт да изнасяме едно произведение за първи път в България. Така представихме цялото вокално творчество на Равел – Шехеразада, Мадагаскарски песни, Гръцки народни песни, Естествени истории, всичко за солово пеене – за първи път в България. Освен това, за концертите ангажирахме актьори, които изнасяха нещо като малка импресия, посветена на епохата, на стила, и това бяха все известни актьори – напр. Любомир Кабакчиев. Направихме една вечер, посветена на Кокто с музика на Пуленк, и на френски език, и в превод, която изнесохме на различни места.

Художникът на Операта беше направил един много смпъл декор с „Гълъба“ на Пикасо – художник от същото време. Имахме голям успех.

Веднъж Константин Илиев, който беше много близък с Миндизова, ни предложи да направим Хиндемит – „Животът на Мария“, по стихове на Рилке. Понеже аз не владея немски, помолихме Петьо Щабеков, който беше специалистът по немски език, да ни направи превод. Това е един огромен цикъл от тринадесет балади. Киприана Беливанова изнесе кратка беседа за автора и епохата като въведение към концерта. Имахме големи неприятности с този цикъл, тъй като текстовете са религиозни. Заваляха анонимни оплаквания, обвиниха ни в религиозна пропаганда. Имахме запланувана дата за запис в Радиото, който не се състоя, спряха го. Извика ни даже ректорът на Академията, тогава беше Сашо Райчев, уж да ни се скара. Но той е музикант, разбира че произведението е великолепно, така че всичко беше само формално.

Панчо Владигеров направи оркестрация на няколко песни от Равел за мене, скоро дарих нотите на музея. Той идваше редовно на моите концерти, много харесваше програмата по Кокто, както и Равел. Оказа се, че той има живи спомени от тези автори. И за стогодишнината от рождението на Равел – 1975, изпълнихме тези оркестрирани от него песни с Габровския камерен оркестър.

Проф. Константин Карапетров

Е.С. Проф. Карапетров, кога започнахте педагогическата си дейност във Вокалния факултет?

К.К. През 1963, но аз познавах Любомир Пипков още от студентските си години.

Е.С. Какво си спомняте за педагога Пипков?

К.К. Пипков беше една всестранно естетически извисена личност – от всички изкуства се интересуваше, от всички разбираше. Не преподаваше композиция, защото той не беше завършил композиция. Той специализира във Франция, където учи композиция. De facto, той е малко като Мусоргски – самоук. Обаче много добре владееше законите на естетично-красивото. Пипков беше своего рода меценат за младите хора, към всички студенти. Една нетърпимост, която той имаше към колегите, когато те бяха необразовани, липсваше в

отношението му към студентите. Там винаги се проявяваше едно чувство на покровителство и на меценатство, може би и малко снизхождение към слабостите им. Когато преподаваше камерно пеене, много интересно беше, че той не владееше нищо от законите на певческото звукообразуване. Обаче умееше да възпита други неща у певеца – артистичност, емоционална вгълбеност, това са все качества, които Пипков ценеше повече от техниката. Макар че какво ще можеш да изразиш зависи не само от душевността ти, но и от степента на школуваност. При него се музицираше много приятно, той обичаше шегите, също философията използваше в разсъжденията си, беше една ерудирана личност.

Е.С. Какъв репертоар се работеше в неговия клас?

К.К. Предимно български, немски и руски. И френска музика, разбира се, но макар че беше френски възпитаник, не беше много пристрастен към френската музика. Неговият любим композитор беше Мусоргски, той му беше идеалът. Но, към всяка музика се отнасяше с уважение, а към тази на българските композитори – и с малко, как да ви кажа, снизхождение гледаше на колегите си. Вътрешно в себе си, той се чувстваше най-големият и според мен, така и беше. Панчо Владигеров беше едно голямо дете, без всякаква дълбочина. Пишеше само в областта на фолклорната музика, лирика, пасторал, шегата и край.

Е.С. Какъв беше маниерът му на преподаване?

К.К. Правеше разбор на произведението – чисто естетическо-психологически разбор. Умееше да изисква от студентите да вникнат в съдържанието, в текста, да осмислят всяка дума, всяка промяна в настроението. И за двама други преподаватели се сецам: Елена Миндизова беше прекрасен музикант, прекрасен пианист. Работил съм с нея десет години в студията на Музикалния театър. Знаеше наизуст много опери и камерни произведения, имаше предпочитание към предкласиката. Беше много възпитана, много коректна. Много концертираше, повече от всички други. Пипков се беше произтеглил вече от концертното музициране... А Щабеков беше доста по-строг и бих казал – педантичен. Голям специалист беше в немския репертоар. Той си подбираше студентите, имаше някои изисквания, докато при Пипков и Миндизова можеше да отиде всеки... Той си отиде пръв от живота.

Е.С. Кои певци харесваше Пипков?

К.К. Много ценеше Павел Герджиков като интерпретатор и много го лансираше. Пипков винаги беше в комисията, когато се решаваше кой да бъде изпратен на някой конкурс. И ние всички ходехме при него, когато подготвяхме програма за конкурс.

Тогава, как да ви кажа, аз не съм бил член на партията, но комунизмът даваше един простор пред хората на изкуството. То цъфтеше, макар и дирижирано. Имаше седем оперни театри, седемнадесет филхармонии, много самодейни опери и оперети, много култивирана публика. Сега публиката е просташка, царува чалгата. Нямате среда, в която да се изявите. Времето на Пипков беше една епоха, в която се музицираше много, имаше вкус и критерии, имаше меценати, въобще беше една слънчева епоха.

Е.С. Вие самият сте ученик на проф. Илия Йосифов?

К.К. Да, най-вече се считам негов ученик, също и на Мария Бранд. Мария Бранд беше възхитителен човек, с нея ме свързва Габриела Шуберт и аз често пътувах до Германия. Илия Йосифов беше най-големият вокален педагог. При него не можеше да се пее как да е. Той беше по-склонен да изтърпи някоя техническа грешка, но музикални пропуски не търпеше.

Е.С. Кои изявени камерни изпълнители помните?

К.К. Лиляна Барева и Петър Щабеков, като там Щабеков беше водещата личност. Людмила Хаджиева беше един много активен камерен изпълнител и имаше един великолепен съветник в лицето на Парашкев Хаджиев, който работеше много с нея и беше един извънредно интересен човек. Той също много добре свиреше на пиано и с удоволствие изпълняваше камерна музика. Изобщо тогава се свиреше много камерна музика, правеха се много камерни концерти. Залата на Алеанса беше претърпана когато имаше камерен концерт, а такива имаше два пъти в седмицата. Беше зала с много хубава акустика, специално за камерна музика.

Проф. Реса Колева

В началото на срещата ни проф. Реса Колева ми показва нотната си библиотека.

Р.К. Ето тука, можеш да видиш на Пипков почерка в тези песни от Онегер. Тези преводи ги направи специално за един мой концерт, това беше първо изпълнение в България. А ето и спинтовия албум арии – тука също има негови преводи. А, ето тука -- „Конници” -- с посвещение от Пипков.

Е.С. Тук пише: „На Реса за спомен от нашата взаимна работа. 1962 г.” Разкажете ми сега, как се работеше с него, какви изисквания имаше Пипков, на какво държеше?

Р.К. Преди всичко -- на израза на текста, много държеше на текста. На фразата – леко да се влиза, да се развива, акцентите да бъдат според текста.

Е.С. Налагаше ли изискванията си или предоставяше свобода на изпълнителя?

Р.К. Не, никога не е командвал. Но в разговор убеждаваше, доказваше си мнението. Всяка концертна програма съм минавала с него, още от студентските си години. Първата ми среща с него беше по повод на Ефросина от „Момчил”. Бях трети курс студентка. „Вокални ансамбли” се водеше тогава дисциплината, но това, което учехме беше камерно пеене. Аз се бях разтреперила, а той се засмя и рече: „Чакай сега, спокойно! Хайде да започнем още веднъж.” И вече разбрах, че атмосферата е друга – не е корифеят, от когото трябваше да се страхуваш. Много приятно се работеше с него, много музикантски. Ефросина и „Прощално” бяха първите негови неща, които съм изпяла. Започнахме с това как да се влее гласът в музиката, какво да слушам в партията на пианото – хармония или някоя свързваща мелодия, изразяваща настроението на текста.

Е.С. Кои пианисти акомпанираха в неговия клас?

Р.К. Жоро Стефанов и Лиляна Байнова, но самият Пипков също често свиреше.

Е.С. Той Ви е готвел и за конкурси, например – за „Еркел”?

Р.К. Да, за „Еркел” беше най-много работа. Готвехме се заедно с Павел Герджиков. Материалът беше огромен – тридесет и три песни. Те поставиха основите на бъдещия ми репертоар.

Е.С. Тогава много се е ходило по конкурси?

Р.К. Всяка година. Имахме в Академията комисия, която правеше прослушвания и се изпращаше цяла група. Тогава имаше финансиране, поемаха се всички разноски – пътуване, хотел, всичко.

Е.С. Да разбирам ли, че Пипков като преподавател е могъл да ви запали за това изкуство, да заобичате песента?

Р.К. Да, определено. Той ни научи да обичаме камерната музика, създаде ни като камерни певци – и мен, и Павел.

Е.С. Помагаше ви и с чуждите езици, нали?

Р.К. Говореше свободно френски и немски. Имам тука някъде и едни преводи на Шьонберг. Спомням си, в Лайпциг като им казах, че пея Шьонберг, колко се изненадаха. И пианистът пита: „Колко репетиции ще ни трябват?“, а аз му казвам: „Спокойно, Вие си го прегледайте, аз го зная.“ Като се пеят модерни неща, трябва да има логика, ако има логика винаги певецът може да го поднесе така, че да бъде разбрано и прието от хората. Но има композитори, които сякаш пишат тон за тон, само за да бъдат модерни.

Е.С. Вие много модерна музика сте пяла.

Р.К. Много. Един концерт направихме в Академията, на който пяхме Албан Берг, Шьонберг, Веберн, Онегер и Слонимски. Залата беше препълнена и тогава Лазар Николов дойде да ме поздрави и каза, че иска да говори нещо с мене. Срецнахме се и той ми каза, че е написал една опера, но диригентите му били казали, че това няма кой да го изпее. Ставаше дума за „Прикованият Прометей“. Казах му: „Защо да не може, научава се и се изпява.“ Така че, аз бях една от причините, за да стане операта. Тогава имаше много възможности за концерти, на „Нова българска музика“ всичките нови неща сме изпяли с Павел.

Е.С. Кои по-изявени камерни изпълнители бихте назовали?

Р.К. Лиляна Барева и Петър Щабеков, Павел Герджиков и Вера Баева, аз много работех с Парашкев Хаджиев и със Снежина Гълъбова. Мати Пинкас правеше концерти с Елена Миндизова. Аз съм запомнила моята професорка Цветана Дякович, тя много камерна музика пееше. Трудно изкуство е това – всяка песен е като малка пластика, която носи собствена атмосфера. Вечер преди концерт винаги съм си представяла тези преходи от една песен в друга, от една атмосфера – в друга.

Проф.Павел Герджиков

Е.С. Проф. Герджиков, какво си спомняте за обучението по камерно пеене по ваше време в Музикалната академия?

П.Г. По време на моите студентски години самите вокални педагози даваха много песни на студентите си. Сега ги възпитават повече на базата на оперни арии. Ние колкото пеехме опера, толкова пеехме и песни. Това е просто видимо. Професорите ни тогава бяха други – Елена Орукин, Людмила Прокопова, Мара Цибулка... Те са все камерни певци, единствено Прокопова е пяла на оперна сцена, но и тя е по-популярна като акомпанятор на Христина Морфова. Но Орукин, Цибулка бяха изключително камерни певици. Ана Тодорова беше изумителна оперна певица, но тя даваше много камерна музика на студентите си. Нейният ученик – Илия Йосифов, моят професор, самият е изнасял много камерни концерти със стилни програми. Георги Златев-Черкин беше също с подчертано отношение към камерната музика. Цялата атмосфера на преподаване на пеене беше, така да се каже, с положителен знак към камерната музика. Може би с изключение на Брѐмбаров.

А Пипков водеше дисциплината вокални ансамбли, по-късно – вокална интерпретация. Но ние ходехме при него за всичко. Винаги имаше хора, които не идваха, но имаше и хора, които запълваха пролуките. Всичко което учехме при вокалните си педагози, ние го носехме и на Пипков да му го покажем. Той не беше човек, който да казва категорично – ето така трябва да бъде и по никакъв друг начин. Той даваше да пеем някаква песен – например Брамс или Шуберт и следващия път ние му я носехме. Той сядаше и слушаше, Георги Стефанов и Лиляна Байнова бяха пианистите, от време на време направи някоя забележка. Накрая каже: „Да, много добре, а не мислиш ли че може и така? Изместваше пианиста, сам сядаше на пианото и изсвирваше някоя фраза и казваше: Внимавай сега, тука изпей тази фраза пак в рамките на авторовото обозначение, спазвайки същото темпо, същата динамика и щрих, но да намериш тази вътрешна свобода в рамките на тези външни белезници, които авторът ти слага и без да променяш намеренията на автора, опитай да намериш вътрешна свобода.” Никога не коментираше с лошо – само: „Внимавай, тука излизаш от стила. Такава динамика не върви за Форте или

Шуберт.” Пипков имаше много вярно чувство за стил. При Моцарт, Бетовен понякога казваше: „Виж, тука вече се усеща романтичен повей. Недей да пееш като романтична песен, (напр.Моцарт -- Trennungslied), но се усеща повея на романтизма.Търсеше стиловите нюанси в романтиката, напр. Шуберт е едно, при Шуман – съвсем друго.

Е.С.. Пипков знаеше ли немски?

П.Г. Пипков знаеше доста добре немски, жена му беше от немска Швейцария, но знаеше и много добре френски. Много ни е обръщал внимание на поднасянето на текста. В никакъв случай не допускаше прекаленото артикулиране и подчертаване на текста да доминират, държеше да се получи сплав между звука и думата. Все пак музиката е по-абстрактна, а текстът е носител на конкретното. И от тази сплав има възможност да се получат различните интерпретации.

Пипков не беше пурист, той даваше много вътрешна свобода, но тази свобода разрешаваше само на хора, които виждаше, че се стараят да знаят колкото се може повече в областта на музиката, на литературата, на театъра, тогава можеш да си позволиш не да коригираш автора, но да направиш нещо по-различно, по-интересно от големия изпълнител X или Y, който си слушал на записи или на концерт.

Е.С.Помагаше ли Пипков в подбора на репертоар?

П.Г. Когато се готвех за първото си турне в Австралия, където трябваше да подготвя пет различни камерни програми, той много ми помогна. Пипков беше човекът, който ми каза : „Ти трябва да пееш задължително, ако искаш да имаш успех „Песни и пляски смърти” Мусоргски, „Дон Кихот и Дулсиней” от Равел, „Vier ernste Gesänge” Брамс, песни от Бритън, непременно френска музика, Онегер. За това турне Пипков транспонира песните от неговите „Чужди поети“, за да мога да ги изпея само аз (оригинала е за сопран и баритон) и в този вариант го изпах както на български, така и на оригиналните езици – френски, испански. Имаме ги записани в Радио София. Но да не говоря много за себе си -- да говорим за Пипков. Много именити мои колеги минаха през Пипковата школа – Маргарита Лилова, Валентина Александрова, това бяха оперни певици, които изнасяха и много камерни концерти. Тогава повече оперни певци изнасяха и рецитали. А имаше и само камерни певци – Елизабет Рутгерс беше само камерна певица и тя беше прекрасна камерна певица. Спомням си в

моите ученически години ѝ акомпанираше Панчо Владигеров, даже те имат много съвместни записи в Радио София. Валя Александрова пееше със Снежина Гълъбова, аз бях камерно дуо цели три десетилетия и повече с Вера Баева, много съм пял с Петър Щабеков, той пък беше прекрасно дуо с Лиляна Барева. Реса Колева беше блестяща камерна певица, работеше много със Снежина Гълъбова. Катя Попова имаше рецитал с песни от Григ с Катя Вълева. Аз разбира се, говоря за времето, което помня. Аз съм отрасъл в малък провинциален град и дойдох в София, когато завърших гимназия. В онези години в София имаше много интензивен концертен живот. Активните ми спомени са от 56-та година нататък. Всяка седмица имаше по два камерни концерти – инструментални и вокални – в зала Славейков, в камерна зала България. Самият аз много често съм пял в зала Славейков. Сега за жалост виждам, че камерната музика не е заела това място, което ѝ се полага в педагогическия процес. Има някои колеги, които отдават дължимото на камерната музика, но има някои, които не се интересуват от нея и оставят студентите си само с песните, които са задължителни за изпитите.

Без фалшива скромност, аз съм изпял над хиляда песни – чужди и български, много от тях са записани. Проявявал съм интерес към всякакви стилове и езици – от барока до наши дни, на френски, немски, руски, даже и английски. За конкурса „Еркел” пях песни на унгарски от Золтан Кодай и Бела Барток. Пипков, който ни подготвяше за конкурса, ми ги преведе на български и аз след това дълги години ги пях на български, имам ги даже записани.

Румяна Барева

Е.С. Разкажете ми, моля, какво си спомняте за Любомир Пипков.

Р.Б. Моите спомени за Пипков са още от детството ми, тъй като леля (Лиляна Барева, б.м.) и бате Петьо (Петър Щабеков, б.м.) му бяха предпочитани изпълнители. Леля пееше и в оперите му, Пипков много я ценеше като певица, винаги я предпочиташе и включваше. И за мен, някак си беше естествено да отида в Консерваторията.

Е.С. Кога станяхте студентка на Пипков?

Р.Б. В трети курс, това е било 1964-65. Аз бях една от най-редовните му студентки, тъй като, може би заради леля, аз много обичах да пея песни и рано разбрах, че камерното изкуство е едно много тънко изкуство. Да направиш един камерен рецитал е много трудно, няма костюми, няма декори, няма колеги. Трябва сам, само с помощта на рояла, да разкажеш тази приказка, да направиш сам целия спектакъл. Аз от малка присъствах постоянно на репетиции, на концерти, водеха ме на спектакли...

Е.С. Имате ли впечатления от Пипков като пианист, като интерпретатор?

Р.Б. Във всеки час с него той свиреше. Обичаше да акомпанира. Свиреше така, че пианото просто те понася. Френска музика много пеехме, Чайковски, неговите неща. Както и в часовете на Черкин -- той също винаги свиреше -- правеше цели композиции на пианото при разпяване.

Е.С. Какви изисквания имаше Пипков към певеца?

Р.Б. Преди всичко да вникнеш в текста, да осмислиш всяка дума. Беше невероятна личност, имахме голям шанс да работим с такава личност. И сега ми е пред очите -- седнал до прозореца, приглажда си косите с привичен жест и казва: „Хайде, сега...“. Гледаше да предразположи, да освободи от напрежение. Водехме дълги разговори за музика, за изкуство, за нещата от живота. Често ходехме и на вилата му в Панчарево, спомням си, че ни правеше бобена чорба и салата от глухарчета.

Е.С. Освен за интерпретация, говореше ли нещо за вокалните проблеми?

Р.Б. Не, във вокалните неща не се бъркаше. Но при моята професорка -- Цветана Дякович, беше също така -- не се говореше за преходи, предпреходи, ларингс, небце и пр. Дори не позволяваше да гледаме клавиатурата на пианото при разпяване, за да не се стягаме на височините. Като съм слушала при други преподаватели всичките тези анатомични подробности, винаги съм се ужасявала. Струваше ми се, че след такива обяснения не бих могла да изпея и тон.

Е.С. Готвил ли ви е Пипков за някой конкурс?

Р.Б. Да, за „Шуман“, „Млади оперни певци“, за „Обретенов“, не си спомням точно кои години е било. Знам, че тогава имаше много участници и от чужбина -- руснаци, японци, корейци. Идваха тогава заради така наречената ни школа. Да, наистина ние имаме успехи и много добри певци, но школата е една -- belcanto. Струва ми се, че наистина полезни на младите певци могат да бъдат

само хора, които са били на сцената. Иначе се отива към едно безкрайно теоретизиране, от което няма никаква полза.

Е.С. Какъв репертоар се работеше в класа на Пипков?

Р.Б. Ами според интересите и нивото на певеца. Още при Дякович бях изпяла целия предкласичен албум. Но Пипков също казваше, че трябва да се започва с предкласика. Зависеше от това дали студентът проявява интерес или – не. Имахме колеги, които посещаваха този предмет *pro forma*, и други – като Павел (Герджиков, б.м.), които много сериозно работеха. Имаше и поле за изява – правеха се много концерти, имаше публика, интерес. Сега като че ли и интерес няма. Струва ми се например, че тези високо поетични текстове, които нас ни вълнуваха, не могат да развълнуват сегашните млади.

Е.С. Идваше ли Пипков на вашите концерти?

Р.Б. Да, винаги го канехме. Всеки път преди концерт отивахме да му изпеем неговите неща, имашме нужда от неговия съвет, той винаги имаше какво да ни каже. Спомням си много ясно деня, в който Пипков почина. Имахме концерт в зала „Славейков” с Елена Манова, в програмата имашме песни на Пипков, и го бяхме поканили да дойде. Все чакахме да пристигне, преди да започнем. Така и не дочакахме -- в паузата дойде Иван Консулов и ни съобщи, че Пипков е починал.

Елена Миндизова

Е.С. Г-жа Миндизова, вие сте работили много години с Любомир Пипков. Какво си спомняте от това време?

Е.М. Пипков към всяко едно произведение, което му се занасяше, постъпваше по специален начин. Той не смяташе само, че това е Моцарт, Бетовен и пр., а според текста, според изграждането на музикалната фраза, той разбираше какво композиторът е искал да каже. Пипков беше един изключителен музикант. За съжаление си отиде много рано. Не постъпиха добре с него.

Е.С. Имате пред вид пенсионирането му ли?

Е.М. Ами да, как може? Нали тогава ние във всичко копирахме Съветския съюз -- там техните големи артисти пенсионираха ли ги? Аз съм била на

представления в Большой театър, където на възрастни актьори са възложени адекватни на възрастта им роли. Не ги пенсионираат и изхвърлят, а се отнасят с респект към заслугите им.

Е.С. Сега, когато пенсионираат някого, обикновено му дават хонорувани часове. Защо не е станало така с Пипков, имало е нещо лично срещу него ли? Вие как си го обяснявате?

Е.М. Не знам подробности, може би нещо по композиторска линия не са се разбирали, но тогава беше министър на културата Иван Маринов и всички говореха, че той го е пенсионирали. И това така стресиращо Пипков, че инфарктът му беше готов.

Е.С. Но защо стресиран – той е бил почти на седемдесет ...

Е.М. Какво от това? Той беше толкова жизнен, толкова работлив човек. Даже като съм отивала при него с някоя певица, той се шегуваше: „Абе ти колкото повече остаряваш, толкова по-буйна ставаш!“ Много сме се смели с него, беше винаги готов за шеги и закачки.

Е.С. Кога започнахте да работите с него?

Е.М. Когато той беше директор на Операта, някъде 1946 година. Аз бях завършила курсовете в Академията и за да мога да остана още една година при Андрей Стоянов, самият Стоянов ме посъветва да запиша теоретичния отдел. Но нали трябва някак да се живее, трябва пари. Моите родители не можеха вече да ме издържат. Тогава Андрей Стоянов се обади на Пипков, дали не би могъл да ме чуе, тъй като аз бих имала желание да работя в Операта. Пипков се съгласи, аз си подготвих програма за прослушването, всичко изработено със Стоянов, естествено, като за концерт. И отивам в кабинета му в Операта, там имаше пиано, на което той композираше, когато не беше зает с административни работи. Започвам аз да свиря, даже не помня вече какво, посвирих малко, „Достатъчно!“-- казва той. Стреснах се, аз се бях приготвила цял концерт да му изсвирия. Пресяга се и взима от пианото един клавир, доста дебел. И какво мислите, че ми дава – Половецките танци от „Княз Игор“ – не са много лесни за свирене...Но на мене винаги ми е било лесно да чета на prima vista, знаех какво да взема и кое да изпусна, просто някакси го носех в себе си...И изсвирих танците. Той така малко ме поизгледа, разбрах, че е доволен, и след това измъкна още един клавир – още по-дебел, той пък писан! Неговият „Момчил“! Ръкописът му не беше от най-четливите. Даде ми танците от

„Момчил“. И тях изсвирих, но усещах как тече пот по мене от напрежение. „Добре, казва, обадете се в секретариата да Ви дадат часове от утре.“

Е.С. Така станяхте корепетитор в Операта.

Е.М. Да, това беше началото и първата опера, в която работих, беше с Михаил Лефтеров - „Тайният брак“ от Чимароза. Той ме въведе в свиренето на оперни клавири. Това е по-специална работа – има текст, има реплики, които трябва да се подават. Тогава се пееше всичко на български. Тогава в Операта пианисти бяха Ото Либих – много добър пианист, Жоржета Терзиева-Волц, Роза Габай, която след това си замина за Израел. Катя Вълева и Петьо Щабеков дойдоха по-късно.

Е.С. Малко по-късно – 1948 Пипков започва да преподава вокални ансамбли в Академията. Вие също започвате да корепетирате в Академията, нали?

Е.М. Трябва да е било през шестдесетте години. Тогава много се ходеше по конкурси. Ние, пианистите изработвахме целия материал, голямо свирене падаше...

Е.С. Пипков е бил в журитата на всички тези конкурси, бил е авторитет?

Е.М. Да, неговото мнение много тежеше, имаше голям респект. При него нямаше речено-казано, тъй на вятъра, каквото кажеше беше мотивирано, аргументирано, нищо не казваше случайно. Като го канеха на концерти, той винаги отиваше. Беше много взискателен към пианистите – все намираше нещо да критикува.

Е.С. Бил е конфликтна личност, нали, „бодлив“?

Е.М. Ама да, можеше да бъде много хаплив. И много директен можеше да бъде, това му навличаше неприятности понякога. Но той разчиташе на познанията и на таланта си, имаше самочувствие.

Е.С. Какви певци харесваше Пипков?

Е.М. Той харесваше музикалните певци. Ето например – една Лили Барева, която пееше Яна в неговата опера „Янините девет братя“. Лиляна Барева е лиричен сопран, а другата, която пееше Яна беше Надя Шаркова – типичен спинтов сопран. Но образът, който изгради Лили Барева, без да насилва гласа си, без да го прави по-драматичен, беше забележителен. Защото тя беше една много културна певица, тя никога не злоупотреби с гласа си. С интензивността на чувствата си изграждаше образа, а не насилвайки гласа си. Винаги съм я

давала за пример на студентите си. Защо трябва да крещиш? Смяташ, че ставаш по-драматичен? Ставаш само по-креслив.

Е.С. С кои певци сте работили?

Е.М. Работила съм с Черкин, Цветана Дякович, Михаил Попов, Мати Пинкас, Елена Киселова. С някои от тях и като педагози, и като изпълнители. Имахме много добри певци на времето. Една Жени Стефанова например -- мецосопраното, тя беше завършила в Германия. Тя ме запозна с Малер, с нея направихме „Странстващият калфа“. А младите, които искаха да се занимават с педагогическа работа се учеха от професорите си. Ето как Мила Дюлгерова и досега се консултира с Мати Пипкас, което ѝ прави чест.

Е.С. Как препоръчвате да се работи с младите певци?

Е.М. Много неща за професията аз научих от Асен Найденов, от Асен Димитров и от всички диригенти и режисьори, наши и чужди, с които съм работила. Първото, най-важното е да се преведе текста буквално, всяка дума да знаят която произнасят, какво значи. След това – да се солфежира, не както сега правят – слушат само записи. Друго много важно нещо в музиката -- има плюсови паузи и минусови паузи, плюсови дъхове и минусови дъхове. Като в плюсовите дъхове и паузи участва активно и тялото. Много важни моменти са също – музиката след фразата довършва ли мисълта или подготвя следващата фраза. Всичко това отличава музикалното изпълнение от немусикалното.

Лиляна Байнова

Е.С. Разкажете ми нещо за вашата работа с Любомир Пипков.

Л.Б. Много добре се разбирахме с Пипков. Като работехме с певците, той става: „Сега седни ти“, после пак сяда на пианото нещо да покаже, после пак аз сядам. От него много неща научих и за пеенето, и за пианото. Той носеше друга култура, беше завършил във Франция. Много показваше за стил, за интерпретация. Държеше много на мене. Казваше: „Ти си наследникът на тази школа.“ Аз така се и усещам – негов продължител, негова ученичка. Спомням си един път, на едно прослушване за конкурс, се явяваме с едно момиченце, дето текста си не знае. Комисията дошла да избира кой да се явява на

конкурса. И почна тя да бърка, и аз както свиря, ѝ подказвам текста. И като свършихме, идва Пипков и вика: „Ти трябваше да ѝ помогнеш!“ Казвам: „Какво повече да ѝ помагам? Тя не знае какво е *ritardando*, аз ще ѝ помагам! Какво повече да ѝ помагам – подказвах ѝ текста.“ А той: „Да, ама комисията каза, че трябвало да ѝ помогнеш повече.“ Казвам: „Знаете ли, тази комисия сега не само против мен говори, но и против Вас. Всички знаят, че аз съм Ваша ученичка, така че това е насочено не само към мене, а и към Вас и Вие сте длъжен да ме защитите, а не да защитавате тия певици, дето дори не знаят какво е *ritardando*.“ А той се смее и ме прегърна и казва: „Ти си единствена! Няма кой друг така да отговаря.“ Той харесваше това, че не си премълчавах. Веднъж пак имахме някакво спречкване и той дойде да ме гони по стълбите: „Ще се върнеш!“ Викам му: „Не, няма да се върна, вземете си друг пианист!“ Имаше от време на време такива сблъсъци, но иначе добре се разбирахме и добре работехме заедно. За певците всичко съм научила от него. Хабер си нямах кой е баритон, кой – тенор, защото все с инструменталисти бях работила, и от него научих всичките тези неща.

Е.С. Какви бяха изискванията му към певците?

Л.Б. Да бъдат интелигентни, да вникнат какво пише в текста. Най-много държеше на това – за какво говориш, за какво пееш. На дикцията, винаги питаше: „Къде са ти съгласните? Вие пеете само на вокали, това ви учат вашите преподаватели.“ В камерната музика е така – имаш една или две странички и трябва в тях всичко да кажеш, всичко да почувстваш. Понякога иронизираше някои певици, правеше малко шоу, те се смееха, беше им интересно, защото той по този начин ги караше да осмислят и текста, и съдържанието на песента, не само да вокализират. Винаги повтаряше: „Вие трябва да разберете, че текстът е най-важното нещо.“

Е.С. Какъв репертоар работехте?

Л.Б. Различни стилове, много френска музика – Равел, цели цикли, Гершуин. После аз правех и цели концерти само с цикли – предкласика, класика, романтика – Шуберт, Шуман, най-много обичах да давам Шуман.

Е.С. Пипков даваше ли на студентите собствените си песни?

Л.Б. Да, обичаше да му пеят песните. Особено „Нани ми нани, Дамянчо“ всички много го харесваха. Направих запис на неговия „Пасторал“ в Радиото, много

хубава пиеса. Обичаше да дава и българска музика, на Парашкев Хаджиев някои работи.

Е.С. Като пианист как беше?

Л.Б. Ааа, много добър пианист беше. Не свиреше много, все казваше аз да седна да свиря, та той да показва. Обаче когато свирех, той ми показваше някои неща за извличане на тон. Аз бях ученичка на Величка Савова, тя пък е била ученичка на Бузони, та от нея знам някои неща за освобождаване на ръката. Подобни неща искаше и Пипков – да извадиш тон, а не да тракаш по пианото. Но за да извадиш тон, трябва целият корпус да участва – отгоре до долу, а не само от пръсти да свириш. Това нещо той го правеше и ми го е показвал. Бяхме на Шопеновия конкурс с него и той се беше сприятелил с Микеланджели и Микеланджели ме чу, и ме хареса да ме вземе за негова ученичка в Италия. От Концертна дирекция ми казаха обаче, че нямат пари, да съм отидела на собствени разноски, ама дали щели да ме пуснат, така и не ме пуснаха. И то -- след като бях взела първа награда на Общобългарското състезание за „изключителна музикалност“, а дори не ми дадоха и дипломата, защото съм била от семейство на индустриалци...

Е.С. Пипков не Ви ли помогна? Той е бил влиятелен човек тогава.

Л.Б. Ами аз не съм му и казвала, повече Бръмбаров ми е помагал да ме пускат да излизам. Пипков беше по-себичен, неговите си неща имаше да оправя, композираше непрекъснато, нямаше време за друго.

Е.С. Кои певци от класа на Пипков станаха след това известни?

Л.Б. Павел Герджиков, например, аз го представих на Пипков, казах че има едно момче много интелигентно, много хубаво пее, и така ги свързах. Павел беше високо интелигентен и много бързо учеше, навремето нямаше друг като него. Работихме едни песни от Енеску за конкурса в Букурещ, помня че Пипков много неща му показва за тази модерна музика.

С Райна Кабаиванска съм работила. Тя беше ученичка на Цибулка и бяха я направили мецосопран. Тя дойде при Пипков и плаче: „ Не мога, аз не съм мецосопран, те не могат да разберат..” И Пипков вика: „ Я да те чуя, да видим... Какъв мецосопран, ти си си сопран!” Та Пипков я накара да вярва в себе си , че наистина е сопран. И след известно време замина за Италия.

С Анна Томова съм работила. Тя беше много интелигентна, беше и пианистка. Като завърши, я викат в Стара Загора да пее, тя нали е оттам. В това време в

София идва германската комисия, те винаги мене викаха да свиря. Аз им казах, че имам едно момиче, което хубаво пее, и песни много хубаво пее, и те казват: „Ами да я чуем тогава.“ Ама срокът беше изпуснат, аз веднага ѝ телефонирам и ѝ казвам, веднага да дойде в София. Събрах цялата германска комисия -- пет-шест души -- въщи, и Черкин дойде тогава, имах голям хол. Анна дойде и направихме един малък концерт с песни от Брамс. Те много я харесаха и веднага ѝ предложиха да започне в студията в Лайпциг.

Е.С. Разкажете как протичаха часовете при Пипков?

Л.Б. Пипков беше високо интелигентен човек, и после -- с невероятно чувство за хумор също. Много находчиво имитираше някои вокални несполуки, много се смеехме. Казваше: „Ти сега на кого пееш – на портрета на баба ми тука, или на портрета на дядо ми? На тях ли пееш или на любимия?“ Приятно беше да се работи с такива хора – Христо Бръмбаров, Райна Михайлова. Бяха много интелигентни хора, завършили всички в чужбина – Пипков в Париж, Райна Михайлова в Прага, а другите бяха само съпруги на великите полковници и разните там функционери, въобще – другарки. Бяха много любезни с мене, когато трябваше да представя някой от учениците им пред германската комисия, обаче когато трябваше да се направи нещо за мене – да се обяви доцентура например, тогава нищо не се случваше. Имах един случай – след часове по актьорско майсторство долу в зала № 3 съм седнала в един от тронове с високи облегалки, така че явно не се виждам, и чувам как някой влиза и гласа на Киселова: „Ами Байнова да пратим на конкурса в Москва“, а Сима Иванова отговаря: „А, не, не, в никой случай Байнова!“ А пък навънка винаги ми говори: „Ах, ти си такъв музикант...!“ и пр., въобще -- фалшът е пълен. Че като скочих: „Защо Байнова не, защото помогнах на учениците ти да отидат в Германия ли?“. „Ама аз не исках да кажа това...“, „Аз на тебе ли ще вярвам или ще вярвам на ушите си?! Слава богу, радвам се на добър слух!“ И си излязох, и праснах вратата. Но аз все пак заминах на конкурса в Москва, тогава със Стефка Евстатиева, тя взе награда тогава. Много хубаво ни посрещаха тогава руснаците, спомням си – излизаме двете навън и те викат: „Браво на българските певци!“, показвам се и аз: „Браво на българските пианисти!“ Шест месеца работих с нея нота по нота, за да е всичко на ниво. Много е важна работата с пианиста за един певец. Спомням си, Бръмбаров като се разболя и каза: „Лиляна, аз на тебе поверявам всичките мои, ти ще работиш с тях.“

Имаше много голямо доверие в мене. Човекът си разбираше от работата, който можеше да му повярва, можеше много да научи от него. Приказваха, че ги учел силово да пеят и други такива глупости, но Бръмбаров много знаеше и можеше.

Елена Манова

Е.С. Вие как започнахте да работите с певци?

Е.М. Дойдох в Академията от Музикалното училище, там пак бях корепетитор, обиколих всички инструменти. Няма инструмент, с който да не съм работила, просто ми беше интересно. И на края, след като бях при духови, ударни и какви ли не, цъфнах при певците. Но това стана така – бяха обявени свободни места за облигатно пиано и корепетитор. Аз тогава не знаех какво е това корепетитор, но за облигатно пиано се изискваха гами на конкурса, а за корепетитор – не, и аз, понеже съм скарана с гамите, се явих за корепетитор. И отивам на изпита, и там ми слагат една певица, която изпява писмото на Татяна. Ама аз нито съм го чувала, нито... а то едно дълго, огромно – ужас! И като свършихме – те казват: „Вас ще Ви вземем.“ А аз : „Ама как, аз не изсвирих и половината ноти!“ А те: „Да, ама нито за миг не „изпуснахте“ пееца.“ Това е подсъзнателно, аз нито съм го разбирала, нито съм го търсела. И така се озовах при певците, и работих дълги години, и ми харесваше.

Е.С. Кога започнахте да водите камерна музика?

Е.М. Седемдесет и някоя, Пипков като почина. Спомням си, в деня в който той почина имаме концерт с Руми Барева в Алианса и разбира се, сме го поканили, защото сме ходили при него да работим песните му. И се тресем само заради него, другите кой слуша, все едно. И само се оглеждаме, а той не идва, и идва паузата. И идва Дякович, Руми беше студентка на Дякович, и казва: „Знаете ли, Пипков почина.“ След неговата кончина предметът камерна музика „увисна“ във въздуха. Тогава декан беше Илия Йосифов, а Цеца (Герджикова) беше при него корепетитор. Започнаха да мислят как да решат проблема. Кого да извикаш, то не е лесно. И тогава решиха ние по-възрастните, петте пианиста, които бяхме работили с Пипков, да поемем предмета – аз, Миндизова, Жоро Стефанов, Лили Байнова и Цветанка Петрова-Герджикова.

Е.С. Разкажете ми за Пипков, за маниера му на работа. Той е превеждал също много текстове?

Е.М. Да, това беше много важно, защото той боравеше с немски и френски свободно, докато никой от професорите нямаше отношение към езиковите проблеми. При пеенето има много специфични проблеми на произношението, не е както при говора. Например гърленото „р“ в немския език се произнася както на български или италиански. Или пък във френския – дали последната съгласна се озвучава или не, зависи от това, дали е изписана отделна нота и други подобни неща, които възникват само при пеене. Затова е важно човек да борави с тия два езика, поне. Студентите тогава много не обичаха да учат песни, по-трудно е, повече текст, изисква се повече усърдие. Интересът към камерното пеене се засилваше, когато някой беше определен за конкурс. Тогава започваше истинската интензивна работа. Освен това е въпрос на усет към камерното музициране, не всеки певец го има. То също е вид дарба.

Е.С. Разкажете ми нещо за конкурсите на които сте ходили?

Е.М. О, много ходехме по конкурси, понякога по три в година, къде ли не – Тулуза, „Чайковски“ в Москва, Женава, в Холандия – Хертогенбош, Будапеща, Италия – „Верчели“, Цвикау – конкурса „Шуман“. Отивахме цяла група, свирех на четири-пет души. Командироваха ни от Комитета за култура, поемаха ни пътни, хотели, всичко. Беше някакси показно, за престижа на държавата. При мен беше още по-сложно, защото брат ми е в Америка - невъзвръщенец и затова аз бях особено подозрителна. Имах много неприятности, още с Академичния хор, ходехме по младежки фестивали, все не ме пускаха, трябваше някой да се обажда. Спомням си, веднъж Петко Стайнов се обади заради мен и каза: „Аз не поемам отговорност хорът да замине с друг пианист.“ Всеки път се връщахме с награда. На „Чайковски“ отидохме много голяма група, имаше тогава още един пианист – Атанас Атанасов, от Операта. Та в групата участници тогава беше Гена Димитрова, тя имаше огромен глас, с един такъв метален тембър. Трябва да е била студентка тогава. Беше много издръжлива, тя затова по-късно пееше всички тия трудни партии – Турандот, Абигайл и пр. А на „Хертогенбош“ бяхме с Валери Попова, тя взе награда. Тя беше много работлива, много амбициозна. Със Стефан Еленков съм била пак на „Хертогенбош“. Той имаше много красив глас, много. Обаче, стилово беше

далече от истината, не стигна до финала. Но винаги е имало от цялата група по един българин, който да излезе по-напред, да направи впечатление.

Е.С. За кои изявени акомпанятори си спомняте?

Е.М. Снежина Гълъбова, помните ли я, тя е малко по-млада от мене, но сме от един випуск. Тя е един изключителен талант. Помня как баща ѝ я доведе от Бургас да я чуе Андрей Стоянов. Изсвири Шопен – етюда по черните клавиши, с едни прави пръсти, обаче всичко ѝ излиза – изумително! След това тя се омъжи за Боян Лечев и те много свиреха, но интересно – когато съм била на техни концерти – аз слушам само нея, така завладяващо свиреше.

Е.С. С кои певци сте работили по-продължително?

Е.М. С Руми Барева сме имали много концерти. Тя нямаше голям глас, но определено имаше дарба за изпълнение на песни. Пипков много я харесваше и обичаше да работи с нея, тя пееше много от неговите песни. Руми имаше отношение към текста, умееше да се вживее в него, да предаде всеки нюанс.

С много ученици на Мати Пинкас съм работила. С нея живеехме в една къща на „Неофит Рилски“. Тя късно започна педагогическа работа, дълго време преди това беше в операта. Работеше много добре със студентите си.

Вокалните педагози разпяват, работят върху гласа, но след това певецът трябва да попадне на музикант. Това е и предназначението на предмета камерна музика.

Е.С. Вие и много сте записвала...

Е.М. Плоча имам с Юлия Винер -- романи Рахманинов, и последния екземпляр подарих някому. Нямам никаква потребност да събирам спомени от моята дейност, аз и нотите си подарих. Също Румяна Цачева, сигурно не я помните, тя беше солистка на Капелата, мецосопран. Пееше много добре песни, правили сме много концерти в Алеанса. С Виолета Маджарова, тя беше солистка в Хале, но си идваше тука, а и аз съм ходил там. Тя стана „камерзенгерин“ на Komische Oper. Тя беше много добра и немският ѝ беше перфектен, защото не на всички, които живеят в Германия немският е изряден.

Е.С. Като преглеждам сп. „Българска музика“, там има преглед на концертния живот --- срещам вашето име много често.

Е.М. Ами да, аз дори като тръгнах да се омъжвам, тогава много активно свирех и нали – афиши, афиши, не можех да си представя, че мога да си сменя името и така си и останах с моминското си име Манова.

Вера Баева

Е.С. Какви спомени имате за Любомир Пипков?

В.Б. Ние бяхме много добри приятели, споделяхме си неща от личния живот, от ежедневието, от емоционалния живот...Умряха тези, които могат да го потвърдят това нещо. Сашо Танев например разказваше за едно събиране в ресторанчето на Съюза, говорели си че няма вече приятелство между хората, че са отчуждени и озлобени. Пипков казал: „Не, не е вярно, аз имам един верен приятел ” и ме посочил мене (аз съм била на някоя от съседните маси).

Аз много редовно ходех на вилата в Панчарево – той имаше нужда от мен – да му пресвирия някои неща. Когато работеше „Оратория за нашето време”, спомням си, ми сложи един нотен лист : „Моля те, изсвири това.” И аз го изсвирих – то беше потресаващо. Това беше „Войници в тракийската гробница”, една такава приглушена музика и после като се сложи текста – беше наистина разтърсващо. Първото представление беше с Мила Павлова – тя беше четецът на текста на Владимир Башев. Второто беше със Славка Славова. Мила беше много ефективна, красива, докато Славка беше много вътрешна, гласът ѝ беше чист, детски и стигащ до хората. Беше голяма актриса.

Е.С. Вие сте изпълнявала много Пипкова музика...

В.Б.С Павел Герджиков сме изнесли много концерти с Пипковата музика. Често ходехме с него или в Академията, или в Панчарево да му изсвирим неговите песни, защото се готвехме за концерти. А ние много често сме ходили независимо от това, че вече бяхме готови с песните, очаквахме още нещо да ни каже. Пипков оставяше голяма свобода в темпата, никога не налагаше някакво строго темпо. Даваше Рихтер за пример – как след голямо *accelerando* винаги прави голямо *ritardando*, като че ли да компенсира, да уравни. Много държеше текстът да бъде точен, прозодията. Ако имаше някоя важна дума, трябваше да се даде време – на изпълнителя да я произнесе, а на слушателя – да я разбере. „Песните по чужди поети” ги имаме записани в Радиото. Обичаше контрастите, неговата цяла музика е посветена на контрастите. *Piano*-то трябваше да е истинско *piano* и *forte*-то - истинско *forte*. Третираше пианото като равностоеен партньор на гласа, не позволяваше да се свири дискретно.

Е.С. Вие с Герджиков сте една от най-известните камерни двойки и сте правили много концерти и записи.

В.Б. Да, не само в България, но и в чужбина. Ние бяхме влюбени в песните на Пипков, много сме ги изпълнявали. Всеки път намирахме нещо ново, неизчерпаеми творби са това. Пипков винаги може да се слуша, не е необходимо да имаш специално настроение – той ти създава атмосферата и настроението.

Е.С.Какво друго си спомняте за Пипков?

В.Б. Като човек беше много силен и на мен ми се стори нелепа неговата смърт. Той преживя тежко съдбата на Константин Илиев, напускането на Филхармонията на Добрин Петков. Не винаги беше съгласен с тях. Казваше: „Трябва да изгориш на мястото си, не да бягаш.” Тежко преживя пенсионирането си. Казваше: „Виж, достатъчно беше да има на вратата една табелка „Христо Бръмбаров”, да има една табелка „Любомир Пипков” и те да отиват веднъж на седмицата или в месеца, така -- за авторитета на заведението.” Поклонението беше в Операта, точно на деня на Св.Кирил и Методий и като го изнасяха, забиha малките камбанки на Александър Невски.

Е.С. Лесен ли беше за общуване? Казват,че е бил дистанциран.

В.Б. Докато те приеме – да. Никога не е слагал разделна линия между нас, но успяваше да сложи всеки на мястото му. Но беше социален, общуваше с хората. Даже бих казала – обичаше да бъде харесван, да бъде забелязан. Умееше да се облича – спортно-елегантно, заметнал шала, с едно калпаче. Изглеждаше много добре, младееше.

Е.С. Сигурно е бил очарователен мъж, за да го последва Роза в България.

В.Б. Тя беше много умна и практична жена. Умееше да посреща както трябва хората. Беше по- дистанцирана, тя го пазеше и с право, той имаше нужда да бъде пазен.

Е.С. Неговите произведения не винаги са посрещани с овации – напр. „Сватба”, както и „Янините девет братя”.

В.Б. Да, така е. Той беше изпреварил времето си, не всички го разбираха. Беше много модерен за времето си, и в музиката си, и в идеите си.

Много често се събирахме горе при него в Панчарево – Петър Ступел, Гриша Островски, Елка Недялкова – една цигуларка, не помня още кой. Весели компании се получаваха, разказваха се вицове. Но в един момент аз усещах, че искаше да остане сам и подкарвах групата надолу. Знам, че му беше много приятно да остава сам и да работи на спокойствие.

Е.С. Кой изпълнители харесваше Пипков, освен Павел Герджиков?

В.Б. Марта Деянова много харесваше, дори си мисля, че някои неща написа за нея. Боян Лечев харесваше като цигулар, Дина Шнайдерман – на първо място. От певците – Лиляна Барева, казваше: „Без Щабеков нямаше да има Лиляна.” Петър Щабеков беше голяма личност, много ерудиран. Много неща съм научила от него. И той смяташе, че Пипков е нашият най-голям композитор във вокалната музика. Имаше една особена, изострена чувствителност и за музиката, и за хората, също както и Пипков.

Е.С. Вие чия ученичка сте?

В.Б. Аз бях ученичка на Андрей Стоянов в Музикалното училище и на Димитър Ненов в Академията. Ненов ме научи да правя музика, както казват немците – Musik machen. За да правиш музика трябва много да знаеш. Композиция не съм учила специално. Показвах някои от нещата си на Пипков или на Парашкев Хаджиев за съвет. След завършване на Академията работих дълги години като хормайстор в Радиохора на Михаил Милков. Там написах доста произведения за хор, които веднага се изпълняваха.

Е.С. Имате ли впечатления от творческия процес при Пипков?

В.Б. Пипков казваше : „Аз не мога да пиша по всякакъв текст.” Като погледнем „Чуждите поети“ – той си е избрал едни от най-хубавите стихове. Изобщо той знаеше много стихове наизуст.

Е.С. Разкажете ми още нещо за работата Ви с Павел Герджиков.

В.Б. С Павел започнахме да работим заедно, когато той изпя моите първи две песни. Така започна дългогодишната ни съвместна работа – четиридесет години. Никога не сме репетирали часове наред, разбирахме се от половин дума. Имахме огромен репертоар – чужди и български автори. Павел знае перфектно руски, френски и турски – защото е от Кърджали. Толкова бях заета с него, че няхах време за други певци. Знам, че Реса Колева веднъж ми се обиди, защото ѝ отказвах.

Тези спомени ме натъжават, защото имало е много хубави моменти, много музика, много разговори. Пипков обичаше разговорите и на малки теми, и на големи теми.

Доц. д-р Цветанка Петрова-Герджикова

Е.С. Вие имате дългогодишен опит като акомпанятор, с кои интересни хора сте работили?

Ц.П. Като корепетитор имах късмет да работя с много компетентни хора – с Черкин, с диригента Лефтеров – много ерудиран музикант, с режисьора Драган Кърджиев – преподаваше актьорско майсторство, от всички тях научих много неща. Пианистът носи друга култура, друго обхващане, друг поглед към произведението. Той не гледа само собственото си петолиние, между другото познавах хора, които не можеха да четат ключ фа – певци от операта, и като стигнат до ключ фа – мрак. От друга страна – малко хора знаят език, и като опре работата до конкурс – трябва френски, немски – задължително.

Е.С. Какво си спомняте от съвместната си работа с Любомир Пипков?

Ц.П. Спомням си като пенсионирах Пипков. Заминавахме за Брюксел, на фестивала за младежки опери, отидохме с „Ксеркс“ на Хендел, и на летището случайно се срещаме с Пипков и аз казвам : „Маестро, как сте?“ А той : „Какво говориш с мен? Аз съм уволнен!“ Понесе го много тежко.

Е.С. Кои бяха пианистите в неговия клас?

Ц.П. Жоро Стефанов и Лиляна Байнова бяха редовните пианисти в класа. Щабеков дойде по-късно, там нещо с Байнова не се спогодиха. Пипков беше много претенциозен – ако някой от тях отсъства, можех аз да замествам, също Вера Баева идваше понякога – тя беше много близка с Пипков. Той си избираше хората, с които да работи. При него беше така – занятията бяха два дни – сряда и четвъртък, и който дойде – дойде.

Е.С. Какво се случи, след като Пипков почина?

Ц.П. Взе се решение по-опитните пианисти, които бяха работили с Пипков да поемат дисциплината. С Щабеков се получи много неудобно, защото като се обяви конкурса, провериха дипломите и се оказа, че Щабеков има диплома по химия, така че той нямаше право да бъде преподавател.

Най-напред се реши обучението да бъде индивидуално. Бяха назначени Жоро Стефанов, Лиляна Байнова, Елена Миндизова, Елена Манова и аз. Тогава за първи път направихме и учебна програма.

Е.С. Какво беше отношението към предмета камерно пеене?

Ц.П. За нас, в ония затворени времена, работата с Пипков беше възможност да ходим по конкурси, по фестивали, да имаме някакви контакти. Но никой от нас не беше учил в чужбина, за разлика от Пипковото поколение.

Е.С. Знаете ли как се е стигнало до назначението на Пипков в Академията?

Ц.П. Да, това го знам от Черкин -- след уволняването на Пипков от Операта, Черкин го кани в Академията и той бива назначен извънреден договорен професор по вокални ансамбли. През неговия клас започват да минават всички певци. За всички тези конкурси във Франция, Германия, Русия и навсякъде, се правеха вътрешни прослушвания, където Пипков беше непрекъснато член на жури. Също общобългарските състезания, всеки знаеше, че трябва да мине първо през Пипков.

Е.С. Тежала е значи неговата дума?

Ц.П. Безспорно тежеше и също така тежеше какво той ще ти каже. Това беше, така да се каже, една проверка – на прав път ли си, стилово как вървят нещата, интонационно. Много държеше на пианистите и когато беше в залата на концерти, винаги идваше при пианиста и правеше забележки за всяки детайл.

Е.С. Критичен ли беше?

Ц.П. О, да – много критичен. Много рядко хвалеше.

Е.С. Какви му бяха изискванията?

Ц.П. Ами, просто коректност към партитурата и стилово. Например да не се слага педал безразборно, особено в барока и класиката – трябваше много внимателно да се работи с педализацията.

Е.С. Какви репертоарни предпочитания имаше той?

Ц.П. Той никога не се налагаше на студентите, те носеха материала от вокалните си педагози. Обичаше френска музика – особено Форе, Дюпарк, Равел. Но най-вече се работеше това, което беше необходимо на студентите за конкретния случай.

Е.С. Пипков е бил и жури на много конкурси?

Ц.П. Аз не помня конкурс, докато беше жив, на който той да не е бил в журито – всички тези вътрешни прослушвания в Академията, „Млади оперни певци“, общобългарските състезания... Много обичаше да се пеят неговите песни, транспонираше ги за различните гласове.

Аз много съм изпълнявала неговите песни, много съм ги работила, с най-различни солисти. Много интелигантно са написани, не са самоцелно

национални. Той има специален усет към поезията. Неговата интерпретация на „Конници“ например е потресающа. Или „Синеоката“ по Багряна – много драматично подредна, повече отколкото при Черкин. Песента на Черкин е много красива, ефективна, много удобно разположена, но няма тази сила на страстта, на изживяването, както е при Пипков.

Е.С. Защо е трябвало да има корепетитори в класа му? Нали самият той е пианист.

Ц.П. Защото много по-хубаво се гледа отстрани, а в камерното пеене лицето играе най-важната роля. Лицето говори и дори при една недобра дикция – което е ужасен дефект, пак лицето може да превъзмогне недостатъчното разбиране. Така че, много е хубаво, когато някой друг ти свири – виждаш повече. Освен това, той вече не се поддържаеше, не можеше да изсвири всяка песен. Е, собствените си песни свиреше.

Е.С. Какви пианисти харесваше Пипков? Жоро Стефанов и Лиляна Байнова са били бравурни пианисти.

Ц.П. Жоро беше много стриктен и добре четеше на *prima vista*. Това му трябваше на него – да чете добре *prima vista* и да е послушен.

Е.С. Така ли? Авторитарен ли беше?

Ц.П. Авторитарен, разбира се! Той може би затова не успя с Байнова да се разбере. Тя пък беше малко по-емоционална и може би си е налагала свое виждане... Не знам защо, не съм я питала...

Е.С. Вие с кои певци сте работили по-дълготрайно?

Ц.П. С Румяна Барева от 90-та година, преди това Елена Балджиева, от Пловдив, тя почина рано, имаше определено вкус към камерното пеене, с една от активните студентки на Пипков, Валерия Мирчева, с Илия Йосифов – с него имаме и плоча – „Любовта на поета“ и записи в радиото, със Сабин Марков, Петко Маринов и с много други.

ПРИЛОЖЕНИЕ № 2

Списък на авторските интерпретации на Любомир Пипков в Златния фонд на
Националното радио

1. Айшенце, мъничко
изп. Алексиева, Ана, 1962, сигнатура 51/ 832, 2.00 min.
2. В далечната пуста
изп. Афеян, Надя, 1957, сигн. 51/ 588, 3.45 min.
3. Воденичар
изп. Герджиков, Павел, 1962, сигн. 51/ 836, 3.45 min.
4. Воденичар
изп. Герджиков, Павел, 1974, сигн. 51/ 512, 3.50 min.
5. Гробът на партизанина
изп. Кузманов, Кузман, 1956, сигн. 15/ 173, 4.30 min.
6. Димчето с низан писале
изп. Герджиков, Павел, 1962, сигн. 51/ 840, 3.50 min.
7. Зимен сън
изп. Герджиков, Павел, 1962, сигн. 51/ 834, 3.25 min.
8. Конници
изп. Герджиков, Павел, 1962, сигн. 51/ 841, 3.30 min.
9. Конници
изп. Божилов, Георги, 1961, сигн. 51/ 789, 3.20 min.
10. Към партията
изп. Афеян, Надя, 1956, сигн. 51/ 228, 4.03 min.
11. Лека нощ
изп. Александрова, Валентина, 1961, сигн. 51/ 790, 5.50 min.
12. Любимата
изп. Герджиков, Павел, 1974, сигн. 51/ 525, 3.30 min.
13. Любимата
изп. Александрова, Валентина, 1961, сигн. 51/ 791, 3.15 min.
14. Любовта на хамалина
изп. Герджиков, Павел, 1962, сигн. 51/ 835, 3.35 min.
15. Любовта на хамалина

изп. Герджиков, Павел, 1974, сигн. 51/ 572, 3.15 min.

16. Люляка ми замириса

изп. Афеян, Надя, 1960, сигн. 51/ 749, 5.50 min.

17. Мечтата на партизанина

изп. Афеян, Надя, 1956, сигн. 51/ 229, 5.32 min.

18. Морето и любовта

изп. Цветкова, Росица, 1957, сигн. 51/ 512, 3.55 min.

19. Морето и любовта

изп. Герджиков, Павел, 1974, сигн. 51/ 513, 4.10 min.

20. На Черньо гости дойдоха

изп. Афеян, Надя, 1960, сигн. 51/ 750, 4.10 min.

21. Отишъл е юнак

изп. Афеян, Надя, 1960, сигн. 51/ 748, 2.50 min.

22. По жътва

изп. Александрова, Валентина, 1959, сигн. 51/ 654, 3.20 min.

23. При вагона

изп. Александрова, Валентина, 1961, сигн. 51/ 793, 1.50 min.

24. Прощално

изп. Александрова, Валентина, 1959, сигн. 51/ 656, 3.10 min.

25. Синеоката

изп. Алексиева, Ана, 1962, сигн. 51/ 842, 3.00 min.

26. Соната за цигулка и пиано в ла минор

изп. Шнайдерман, Дина, 1958, сигн. 16/ 247, 17.10 min.

27. Среща

изп. Александрова, Валентина, 1961, сигн. 51/ 792, 1.45 min.

28. Тракия

изп. Герджиков, Павел, 1962, сигн. 51/ 839, 6.00 min.

29. Тракия

изп. Герджиков, Павел, 1974, сигн. 51/ 514, 5.50 min.

30. Трепетлика

изп. Цветкова, Росица, 1957, сигн. 51/ 581, 3.15 min.

31. Трепетлика

изп. Герджиков, Павел, 1974, сигн. 51/ 571, 3.15 min.

32. Унес

изп. Алексиева, Ана, 1962, сигн. 51/ 843, 2.25 min.

33. Юношески сборник за пиано

изп. Пипков, Любомир, 1958, сигн. 12/ 1104, 17.05 min.

Приложение № 3

Факсимиле на педагогическа тетрадка на Любомир Пипков



III курс

Евгений Анисимов - лектор
 Иванка Михайлова - сопрано
 Светлана Замева - меццо-сопрано
 Павел Кривов - баритон
 Кривов Леонид - лектор
 Леонид Викторов Кривов - баритон
 Павел Карамыков - (меццо-сопрано)
 Николай Николаевич - бас
 Алексей Пашков - баритон
 Анна Руденкова - сопрано

Страны IV
терр.

Fahre - III
терр.

8. IV - Стр.

~~Fahre~~

R. Strahp I II

~~уда - лектор~~

~~уда - лектор~~

Роман Гибиколс

Кристинин Гибиколс

Fahre - Зура Короболс

IV куте

Радка Некова -	мелосонфат	31	Витко Дерманов -	Баритон
Мария Судица -	Акт	32	Богданов -	Сопрано
Катя Паула -	мелосонфат	33	Андрей Димитров -	Баритон
Мина Кривоша -	мелосонфат	34	Георги Кирел -	Баритон
Минка Коларова -	др. софат	35	Хр. Косачев -	Бас ?
Златка Кучева -	См. софат	36	Горан Поповичев	
Мина Кривоша -	мел. софат	37	Ваня Николов	
Надя Боричева -	См. софат	38	Витко Момчилов	мел. софат
Надя Вачкова -	См. софат			
Надя Кривоша -	мел. софат		Горан Ганков -	
Снежана Палева -	мел. софат		Вас Димитров	
Павлика Неволски -	мел. софат		Златка	
Зинаида Кочови -	кор. софат		мел. софат	
Мария Партенелла -	софат			
Горка Осека -	См. софат			
Минка Скомпарова -	См. софат		Вас Манденов ?	
Радка Палева -	др. софат			
Мария Христова -	мел. софат		Витко Момчилов	
Мария Преображен -	мелосонфат			
Снежана Лазарова -	мел. софат			
Славка Вучева -	кор. софат			
Горданка Лазарка -	кор. софат			
Мина Стойков -	др. софат			
Мелан Димитрова -	См. софат			
Мина Сиданов -	мел. софат			
Петр Личков -	Бас			
Модер Саламанов -	Баритон			
Гордан Личков -	Баритон			
Васил Вачков (не не)	мелосонфат			
Витко Ричев -	Баритон			

Воскрес за 4-күрө
почедаһык

Нароз Урозокова
Урозовке Ахматке
Самане Умелз
Урозове Ахмед
Каме Уаунова

22.

Тинке Салыджанова
Георгий Коинев
Христе Касанов
Нароз Борусова
Борислав Коинев

32.

Виктор Умидов
Андрей Ахмедов
Димитрий Демидов
Радика Уаунова
Маме С. Коинев
Знайка Салыджанова

4

2- Урозове Ахмед, Наранке

Бане Дараманова
Василие Каварданова
Маме Коинев
Димитрий Демидов
Маме Салыджанова

52.

Симон Георгиева
Маме Салыджанова
Христе Касанов
Лариса Ахмедовна

62.

reelings

Тунка Скандинавска
Горна Корея
Хрен Касак

4.

Скандинавска
Горна Корея
Горна Азия
Калус Наймала

5

Задарі і Тен - 21 Ті

~~Ана. Дамал Дамал Тас.
Ана. Дамал Дамал
Ана. Дамал Дамал
Ана. Дамал Дамал
Ана. Дамал Дамал~~

Дамал Дамал

Умале Дамал

0, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 152, 153, 154, 155, 156, 157, 158, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 172, 173, 174, 175, 176, 177, 178, 179, 180, 181, 182, 183, 184, 185, 186, 187, 188, 189, 190, 191, 192, 193, 194, 195, 196, 197, 198, 199, 200, 201, 202, 203, 204, 205, 206, 207, 208, 209, 210, 211, 212, 213, 214, 215, 216, 217, 218, 219, 220, 221, 222, 223, 224, 225, 226, 227, 228, 229, 230, 231, 232, 233, 234, 235, 236, 237, 238, 239, 240, 241, 242, 243, 244, 245, 246, 247, 248, 249, 250, 251, 252, 253, 254, 255, 256, 257, 258, 259, 260, 261, 262, 263, 264, 265, 266, 267, 268, 269, 270, 271, 272, 273, 274, 275, 276, 277, 278, 279, 280, 281, 282, 283, 284, 285, 286, 287, 288, 289, 290, 291, 292, 293, 294, 295, 296, 297, 298, 299, 300, 301, 302, 303, 304, 305, 306, 307, 308, 309, 310, 311, 312, 313, 314, 315, 316, 317, 318, 319, 320, 321, 322, 323, 324, 325, 326, 327, 328, 329, 330, 331, 332, 333, 334, 335, 336, 337, 338, 339, 340, 341, 342, 343, 344, 345, 346, 347, 348, 349, 350, 351, 352, 353, 354, 355, 356, 357, 358, 359, 360, 361, 362, 363, 364, 365, 366, 367, 368, 369, 370, 371, 372, 373, 374, 375, 376, 377, 378, 379, 380, 381, 382, 383, 384, 385, 386, 387, 388, 389, 390, 391, 392, 393, 394, 395, 396, 397, 398, 399, 400, 401, 402, 403, 404, 405, 406, 407, 408, 409, 410, 411, 412, 413, 414, 415, 416, 417, 418, 419, 420, 421, 422, 423, 424, 425, 426, 427, 428, 429, 430, 431, 432, 433, 434, 435, 436, 437, 438, 439, 440, 441, 442, 443, 444, 445, 446, 447, 448, 449, 450, 451, 452, 453, 454, 455, 456, 457, 458, 459, 460, 461, 462, 463, 464, 465, 466, 467, 468, 469, 470, 471, 472, 473, 474, 475, 476, 477, 478, 479, 480, 481, 482, 483, 484, 485, 486, 487, 488, 489, 490, 491, 492, 493, 494, 495, 496, 497, 498, 499, 500, 501, 502, 503, 504, 505, 506, 507, 508, 509, 510, 511, 512, 513, 514, 515, 516, 517, 518, 519, 520, 521, 522, 523, 524, 525, 526, 527, 528, 529, 530, 531, 532, 533, 534, 535, 536, 537, 538, 539, 540, 541, 542, 543, 544, 545, 546, 547, 548, 549, 550, 551, 552, 553, 554, 555, 556, 557, 558, 559, 560, 561, 562, 563, 564, 565, 566, 567, 568, 569, 570, 571, 572, 573, 574, 575, 576, 577, 578, 579, 580, 581, 582, 583, 584, 585, 586, 587, 588, 589, 590, 591, 592, 593, 594, 595, 596, 597, 598, 599, 600, 601, 602, 603, 604, 605, 606, 607, 608, 609, 610, 611, 612, 613, 614, 615, 616, 617, 618, 619, 620, 621, 622, 623, 624, 625, 626, 627, 628, 629, 630, 631, 632, 633, 634, 635, 636, 637, 638, 639, 640, 641, 642, 643, 644, 645, 646, 647, 648, 649, 650, 651, 652, 653, 654, 655, 656, 657, 658, 659, 660, 661, 662, 663, 664, 665, 666, 667, 668, 669, 670, 671, 672, 673, 674, 675, 676, 677, 678, 679, 680, 681, 682, 683, 684, 685, 686, 687, 688, 689, 690, 691, 692, 693, 694, 695, 696, 697, 698, 699, 700, 701, 702, 703, 704, 705, 706, 707, 708, 709, 710, 711, 712, 713, 714, 715, 716, 717, 718, 719, 720, 721, 722, 723, 724, 725, 726, 727, 728, 729, 730, 731, 732, 733, 734, 735, 736, 737, 738, 739, 740, 741, 742, 743, 744, 745, 746, 747, 748, 749, 750, 751, 752, 753, 754, 755, 756, 757, 758, 759, 760, 761, 762, 763, 764, 765, 766, 767, 768, 769, 770, 771, 772, 773, 774, 775, 776, 777, 778, 779, 780, 781, 782, 783, 784, 785, 786, 787, 788, 789, 790, 791, 792, 793, 794, 795, 796, 797, 798, 799, 800, 801, 802, 803, 804, 805, 806, 807, 808, 809, 810, 811, 812, 813, 814, 815, 816, 817, 818, 819, 820, 821, 822, 823, 824, 825, 826, 827, 828, 829, 830, 831, 832, 833, 834, 835, 836, 837, 838, 839, 840, 841, 842, 843, 844, 845, 846, 847, 848, 849, 850, 851, 852, 853, 854, 855, 856, 857, 858, 859, 860, 861, 862, 863, 864, 865, 866, 867, 868, 869, 870, 871, 872, 873, 874, 875, 876, 877, 878, 879, 880, 881, 882, 883, 884, 885, 886, 887, 888, 889, 890, 891, 892, 893, 894, 895, 896, 897, 898, 899, 900, 901, 902, 903, 904, 905, 906, 907, 908, 909, 910, 911, 912, 913, 914, 915, 916, 917, 918, 919, 920, 921, 922, 923, 924, 925, 926, 927, 928, 929, 930, 931, 932, 933, 934, 935, 936, 937, 938, 939, 940, 941, 942, 943, 944, 945, 946, 947, 948, 949, 950, 951, 952, 953, 954, 955, 956, 957, 958, 959, 960, 961, 962, 963, 964, 965, 966, 967, 968, 969, 970, 971, 972, 973, 974, 975, 976, 977, 978, 979, 980, 981, 982, 983, 984, 985, 986, 987, 988, 989, 990, 991, 992, 993, 994, 995, 996, 997, 998, 999, 1000

Дамал Дамал

Ана. Дамал Дамал

Дамал Дамал

Дамал Дамал

Дамал Дамал

Дамал Дамал

Дамал Дамал

Дамал Дамал

Его, да да -
да да да да

1. *Cynanchum* { "*Umbelliferae*" *Umbelliferae*
 2. *Umbelliferae* {

Umbelliferae { *Umbelliferae*
Umbelliferae {

Umbelliferae

Umbelliferae

1951 г.

Мореза Френкелска (IV куре)
анф.

А. Кольман Песен Керудичи 17 X

Моме Кочов III куре Тетор
Шотл. Песен Керудичи 17 X

Алексадар Пупев III Тетор 17 X
Шотл. Песен Хинден

Дорис Мачков III куре Бас 17 X
Шотл. Песен Хинден

Горги Хмел III куре Баритон 17 X
Шотл. Песен Хинден

Росица Телкова III куре
софико

Камана Тоневе III куре
софико

Лиса Веникова II куре
мур. софико -
тресе II куре

Маргарита Кисва III
негоско
Посол III куре

Полна хазет ^{III} нун
 ендж

негди негди ^{III}
 Тенг

Тогд фенев Тенг

Мид то фенев ^{III}
 бне
 Бетале
 Хадет. Бет пас чадта

Индия ^{III}Борислав Телу

Круа Борислав Телу
Телу

Борислав Шиниш.ва Телу
Борислав

Борислав Шиниш.
Шиниш.ва Борислав
Борислав Шиниш.ва

Али Руменова - IV курс
изучил изучил

Евгения Макарова - III курс
сочинил

Ирина Теркель - III
сочинил

Евг. Антонов - курс IV
 Ирина Т. Теркель -
 Карина - I - 2 -
 Карина - I - 2.

124

Роман Шенба

Будет Шенба
Знаком был все знают

Берг Денис

Будет Шенба, Шенба

Алексей Пашков

Данил Волков

Модер Сараманов

Ботаника (Линна) Лавров

муж —

Дмитрий Рубин / описание /
при орудии.

Земля Косово

Мужо Кавказские дети мужчины.

15 71

1. Mupet Hupole
2. Gmida Hupole
3. Hupole Hupole
4. Hupole Hupole
5. Hupole Hupole
6. Hupole Hupole
7. Hupole Hupole
8. Hupole Hupole
9. Hupole Hupole
10. Hupole Hupole
11. Hupole Hupole
12. Hupole Hupole
13. Hupole Hupole
- 14.
- 15.

14 72

- | | |
|-------------------|----|
| 1. Hupole Hupole | 13 |
| 2. Hupole Hupole | 14 |
| 3. Hupole Hupole | 15 |
| 4. Hupole | 16 |
| 5. Hupole | 17 |
| 6. Hupole Hupole | 18 |
| 7. Hupole Hupole | 19 |
| 8. Hupole Hupole | 20 |
| 9. Hupole Hupole | |
| 10. Hupole Hupole | |
| 11. Hupole Hupole | |
| 12. Hupole Hupole | |

Кун.
 Мун. Мавб?
 Овдун Мавб
 Мун. Ево
 Мун. Азав

Кудав

Кун
 Мавб
 Мун. Мавб
 М. Мавб
 М. Мавб. -

Мун. Мавб
 Мун. Мавб
 Мун. Мавб
 Мун. Мавб

~~Анн багана бүрэн дарагд.~~

Анн ~~багана~~ ~~бүрэн~~ бүрэн дарагд
~~гэж байна~~

Анн багана бүрэн дарагд

хочих там, хочих там

хот мот хуан, ~~хот мот хуан~~

хот мот хуан, хот мот хуан
 хот мот хуан, хот мот хуан

О, анн багана бүрэн дарагд

Бүрэн дарагд анн багана

хот мот хуан, хот мот хуан

Анн багана бүрэн дарагд

хот мот хуан, хот мот хуан

Анн багана бүрэн дарагд

хот мот хуан, хот мот хуан

О анн багана бүрэн дарагд

хот мот хуан, хот мот хуан

Бүрэн дарагд анн багана

Анн багана, Анн багана

Да бидеат твои деца
 твои деца
 Да ги дадеме твои деца
 Војводе кои се
 Да ги дадеме твои деца

обичајот во војска
 твои деца се

Да се дадеме твои деца
 Да ги дадеме твои деца

Тојшто дојде твои деца
 Да ги дадеме твои деца
 ројот

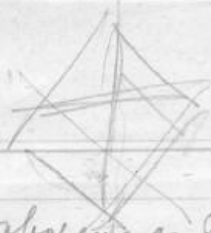
и тојшто дојде твои деца
 ројот

Така
 Такашто дојде твои деца

и тојшто дојде твои деца
 а како војска

Војска што и дојде твои деца
 Да ги дадеме твои деца

Само, твои деца пред твои деца
 твои деца се
 Да ги дадеме,



Можно ли было говорить о блуде?

Судя по моему

по моему

Тогда разумеется, а также и тогда
 и сейчас... и теперь
 и сейчас(?)

Нам же надо и сейчас о христе поговорить
 и тогда

Вспомните, что бы и мы все могли услышать

Все слыш

Но вы же знаете и теперь слышите

Знаете ли!

IV куре

- 1) Асен Трапезов Ангелов
- 2) Георгиев Ангелов Доидев
- 3) Вера Константинов. Потова
- 4) Валентин Ангелов Пигуров
- 5) Георги Иванов Сербев
- 6) Геродим Кочев Вилев
- 7) Куйли Махмуд Перс
- 8) Ивковича Димитр. Рацеден
- 9) Цедлака Ана. Бичварова (незномисна)
- 10) Петър Сербев Петров
Илиан Дим. Крочхарова (ириновска)
Рамис Ехд Ковачки (ириновска)
Илиан Касанов
- 13

V куре

- 1) Георги Кордов ————— без мунта ире 1957.
- 2) Збислав Левоидовски
- 3) Георги Вашиев Демияков
- 4) Ана Камби Ебро
- 5) Канички Тонева
- 6) Илиан Петров. Велковски
- 7) Илиан Петров Михайлов
- 8) Илиан Петров Филков
- 9) Маргарита Илианова Илианова
- 10) Илиан Петров Бораджиев
- 11) Тодор Ив. Беганов
- 12) Росица Трапезова
- 13) Софодра Трапезова
- 14) Александар Тривев

Ана Камби Ебро

1957 — 1958 г.

16 сеп. Напало на укр. родина -
командирован в Киевград.

10 окт. издана в Трудов укр.

II пленум укр. кр. д.

Секретарь / док.

Приведен пункт с дата 10 IX на судей за
завършене откритие
докум.

en ¹¹¹ ~~topatquell~~ Feeny

Результ ¹¹¹ ~~Feeny~~ Feeny

Шаминка ¹¹¹ ~~Feeny~~ Feeny

Парла урга Ш. урга.
Ш. урга Б. урга. Беруки
Б. урга Б. урга. Т. урга.

Tv рыб

 $14 - \overline{8} \text{ } 57$

Господи Крел - 2-3

Brpa Nohals — 2.2.24

Bakemur Spiritul - 1/2 5/2

Борислав Давид - 5-80-6

Муромская Кукушка

Росада Преподобна

Konstantin Bonchen

25 Апрель Г. Ханев -

- 1 Тодор Ефремов
- 2 Мария Пешкова
Мартин Пешков
Кочина Тодка (Борча)

28 Апрель

Господи Ханев (Борча)
Тодор Ефремов (Борча, Крим, Бургас)
Мария Кочина
Борча Пешков
Март. Пешков
Кочина Пешков

1958 - 1959 г.

IV курс

IV курс

1958/59

1. Благвеста Карнаватлова *мисл*
2. Георги Димитров Грозев *баритон*
3. Георги Иванов Стоев *сак*
4. Донка Георгиева Тодорова *сопран*
5. Джан-Ли Твен *сопран*
6. Маргарита Ботьо Ботева *мисл*
7. Мицо Петров Капеловски *мисл*
8. Милко Йорданов Касабов *баритон*
9. Недялка Георгиева Делибашева *сопран*
10. Никола Ангелов Василев *баритон*
11. Петър Иванов Славов *мисл*
12. Руско Василев Русков *сак*
13. Розита Тодорова Таслакова *сопран*
14. Стиляна Милева Колева *мисл*
15. Стоян Ганчев Стоянов *мисл*
16. Чавдар Петров Хаджиев *баритон*
17. Николина Асенова Вашева *мисл*
18. Лиляна Бъчварова

V курс

1958/59.

1. Асен Траянов Ангелов
2. Борислав Антонов Дойчев
3. Вера Константинова Владимирова *изучава*
4. Валентин Ангелов Григоров *изучава 6 Р. се.*
5. Господин Колев Вълчев
6. Куйтим Махмуд Чела
7. Лиляна Димитрова Кожухарова *? Писа*
8. Моис Жак Леонов
9. Петър Стоянов Петров
10. Полина Израел Хазан
11. Рамиз Яхя Ковачи
12. Методи Иванов Методиев *?*
13. Найдено Маринов Бораджиев
14. Росица Василева Тренкова
15. Ева *Брѝ* *нова* *?*

Горин Грех

издатель

Двадцать

горячая

издатель

Двадцать

Дом Творца

Двадцать

Брошюра Казанская

Криптограф

Медведев Э.С.

Список донесений
Медведев Э.С.



Донесения

Медведев

ура -

Мини Канди -
Рисер.

Список имен

Имидж

Дет Вайерланд -

Дет Яндерсон [Есен]

1959 - 1960 г.

IV type

- 1 Зинаида Кочетова
- 2 Розина Макаровна
- 3 Анна Иванова
- 4 Аманда Григорьевна
- 5 Георгий Богданов
- 6 Димитрий Назаров
- 7 Дмитрий Чернов
- 8 Елена Григорьевна
- 9 Елена Григорьевна
- 10 Анна Кочетова
- 11 Елена Григорьевна
- 12 Павел Григорьев
- 13 Александр Григорьев
- 14 Зоя Григорьевна
- 15 ~~Михаил~~ Хуш-б

V type

- | | |
|----------------------|-------------|
| 1 Петр Григорьев | без имени) |
| 2 Григорий Григорьев | |
| 3 Григорий Макаров | ") |
| 4 Григорий Григорьев | |
| 5 Григорий Григорьев | |
| 6 Григорий Григорьев | |
| 7 Григорий Григорьев | |
| 8 | |
| 9 | |
| 10 | |

- 1 E ha b p m d s
- 2 K e d s a m t o s r b y p u h
- 3 Z u s a n d a R o s s o n k
- 4 E a c k e t o a n a d g u n k
- 5 U h e n n a k i e l e r
- 6 J a p e n D a m p p e l
- 7 K r o o h e e p
- 8 D o u n T o D o p u h
- 9 S q u e s h u
- 10 A c k s m D e n u b o m k
- 11 K e d s a m t o s r b y p u h
- 12 C u n d a n
M a p u s



25/

13 Дек.

1. Дремлющий
2. Дремлющий
3. Дремлющий
4. Дремлющий
5. Дремлющий
6. Дремлющий / Дремлющий
7. Дремлющий
8. Дремлющий
9. Дремлющий
10. Дремлющий -

16 Дек.

- | | |
|------------------------|----|
| 1. Дремлющий | 16 |
| 2. Дремлющий | 17 |
| 3. Дремлющий | 18 |
| 4. Дремлющий | 19 |
| 5. Дремлющий | 20 |
| 6. Дремлющий | 21 |
| 7. Дремлющий | |
| 8. Дремлющий | |
| 9. Дремлющий | |
| 10. Дремлющий | |
| 11. Дремлющий | |
| 12. Дремлющий (теплый) | |
| 13. Дремлющий | |
| 14. Дремлющий | |
| 15. Дремлющий | |

Митрополит за консултант 4 7 1951 г.

Законна фиксация

~~Депутат~~

Шукин за ома (с кетановича)
Шукин сел и кетанов (с кетановича)
Шукин Хоминский (с кетановича)
Шукин Есенин Бесен

Наименование и код Тарифа

Земельный фонд
Персонал Трезор (с кетановича)
Шукин Есенин Бесен

Финансирование

Есенин Бесен / Шукин /

Родина семьи

Бирюков
Псков

Konopelka
 Хамма Илья Пет
 Едр. охотник — Глебуша Копелка
 Точна и зорка

Борислав

Глебуша Копелка

Виргиний Гонкаров - мф. нору

Матка - не кымыс келес
 * - моряк

Меру Шукфот
 Кабарул Рукмаса
 наару
 Микрон. и афган
 Монголдука келес
 Бонг рае калман

Христо Касак
 Бейшен - кымыс келес

Мария Креставек - мф. нору
 тагит - Бонг рае калман

Георг Попович
 * Мора. Бейс Бейс.

Матрица 20 IV курс

Великая княгиня

Хлеб - Какое
 Пшеница - Поклоня
 Ветер - Пшеница

Кавказская

Хлеб - Какое
 Пшеница - Поклоня

Минская

Пшеница - Пшеница
 Ветер - Пшеница

Самарская

Пшеница - Пшеница
 Пшеница - Пшеница
 Пшеница - Пшеница

Варшавская

Ветер - Пшеница

Кавказская

Пшеница - Пшеница
 Пшеница - Пшеница
 Пшеница - Пшеница

Минская

Пшеница - Пшеница
 Пшеница - Пшеница

Самарская

Пшеница - Пшеница

Варшавская

Пшеница - Пшеница
 Пшеница - Пшеница
 Пшеница - Пшеница

Пшеница

Пшеница - Пшеница
 Пшеница - Пшеница
 Пшеница - Пшеница
 Пшеница - Пшеница

Рина Кабановна

{ Пасковен, Василь
Рубинчик }

Мирная - Иосиф
Мирная - Елизавета

Николай Николаевич - дач

Савва на даче - Иосиф
Бенедикт - Иосиф на даче

Георгий Ксенофонов - дач

Вера - Иосиф
Иосиф - Иосиф на даче

Стефан Стефанов - дач
Иосиф - Иосиф

Александр Стефанов - дач

Иосиф - Иосиф на даче

Иосиф - Иосиф на даче

Павел Стефанов - дач

Иосиф - Иосиф на даче

Иосиф - Иосиф на даче

Круж Георгий Викторович - III курс

Берников - Монкардские песни

Спироманский - Как на Тибете

Мачеев - Как невеликий сферический объект

Мухоморов - Волшебная Волна

Хайдар - Волна не имеет

Анастас Анастасов - IV курс бакалавр

Берников - Монкардские песни

Хайдар - Волна не имеет

Браун - "Ветер" (квартер)

Георгий Хайдаров ~~бизнес~~ - IV

Монкардские песни

Берников - Монкардские песни

Берников - Волна не имеет (квартер)

Иванка Михайлова - концерт

Мухоморов - Волшебная Волна

Пайковски - Рассвет

Глинка - Не пугай нас

Берников - Монкардские песни

Хайдар - Волна не имеет

Библиография

- Александрова, В. Спомени за Пипков, БМ, 1989, № 9, с.12-13
- Ангелов, Кр. Любомир Пипков – монография, С., Арткооп, 1999
- Ангелов, Кр. Незабравими срещи, С., Хайни, 2009
- Афеян, Н. Срещи..., БМ, 1984, №7, с.40-43
- Баларева, Аг. Хоровото дело в България от средата на XIX век до 1944, С., БАН, 1992
- Барева, Л. Спомени за Пипков, БМ, 1989, № 9, с.11-12
- Бикс, Р. Български оперен театър, С., Музика, 1976
- Брашованов, Ст. История на музиката, С., Българска книга, 1946
- Брашованова, Л. Мозайка от спомени и премълчавани факти, С., Комтекс ООД, 2001
- Вълчинова-Чендова, Ел. Градската инструментална практика и оркестровата култура в България – средата на XIX – края на XX век, С., Пони, 2000
- Вълчинова-Чендова, Ел. Енциклопедия на българските композитори, СБК, 2004
- Ганев, К. Вестител на новото, БМ, 1964, №8, с.4-9
- Ганев, К. Да не заглъхва Пипковият глас, БМ, 1984, №7, с. 27-31
- Герджиков, П. Когато пея Пипков отново и отново..., БМ, 1977, №3, с.38-41 №8, с. 8-9
- Герджиков, П. „Конници“ от Л.Пипков, БМ, 1983,
- Големинов, М. Пресъздател на динамично време, БМ, 1974, №6, с.11
- Гочев, Г. Един от първенците, БМ, 1978, №1, с.35-38
- Дановски, Б. Съвременник, БМ, 1974, №6, с.12-13
- Джуджев, Ст. Българска народна музика, част 2, С., Музика, 1975
- Диолов, Л. Проблеми на интерпретацията в клавирното творчество на Любомир Пипков, дисертация, БДК, 1968
- Диолов, Л. Авторските интерпретации на Любомир Пипков, БМ, 1968, с.41-45
- Друмева, К., Костакева, М., Хлеббаров, Ив. Любомир Пипков – студии, С., Наука и изкуство, 1975
- Друмева, К., Костакева, М., Хлеббаров, Ив. Любомир Пипков, М., Советский композитор, 1976
- Енциклопедия на българската музикална култура, С., БАН, 1967

- Илиев, К. Любомир Пипков – монография, С., Наука и изкуство, 1958
- Илиев, К. Слово и дело, С., Лик , 1997
- Илиев, К. Триптих за един голям творец, Муз. Хоризонти, 1984, № 9, с. 106
- Казанджиев, В. Цикъл песни „Чуждестранни поети“ от Л.Пипков, БМ, 1966, №5, с.5-11
- Камбуров, Ив. Илюстриран музикален речник, С., Хемус, 1933
- Карапетров, К. Соловите песни на Любомир Пипков, БМ, 1964, №8, с.21-27
- Карталов, Пл. Янините девет братя – опера от Любомир Пипков. Режисьорски проекции, С., Мултипринт, 2004
- Коен, Л. Любомир Пипков, С., Наука и изкуство, 1968
- Крачева, Л. Кратка история на българската музикална култура, С., Абагар, 2001
- Крачева, Л. Българска музикална култура от древността до наши дни, С., Марс, 2008
- Кръстев, В. Българска музикална култура, С., Наука и изкуство, 1974
- Кръстев, В. Очерки върху развитието на българската музика, С., Наука и изкуство, 1952
- Кръстев, В. Очерци по история на българската музикална култура, С., Музика, 1977
- Кръстев, В. Профили, С., Музика, 1976
- Лечев, Б. Незабравими срещи, БМ, 1979, №8, с.19-21
- Маринов, Ив. Мисли, породени от спомена за един голям българин, БМ, 1979, №8, с.13-18
- Михайлов-Стоян, К.И. Закони на вокалността и методика на пеенето, С. , 2002
- Налетова, В. Наблюдения върху историческото развитие на камерната музикална култура в България след Първата световна война, Годишник на БДК, т.8, 1984, с.323
- Петров, Ст. Очерци по история на българската музикална култура, С., Наука и изкуство, 1959
- Петров, Ст. Творческият път на Любомир Пипков, БМ, 1954, №10, с.1-7
- Петрова-Герджикова, Цв. Соловата песен в творчеството на Любомир Пипков, дисертация, БДК, 1988
- Пипков, Л. Избрани статии, С., Музика, 1977
- Пипков, Л. Разговори в Панчарево, С., Хайни, 2004
- Попов, Ст. Фигура в оперната ни класика, БМ, 1979, №8, с.28-30

- Попова, И. К.И.Михайлов-Стоян – основател на българския оперен театър и основоположник на българската вокална методика, С., 2002
- Попова, И. Любомир Пипков в Париж, БМ, 1974, №6, с. 23-25
- Радевски, Хр. Личности, С., Български писател, 1981
- Сагаев, Л. Книга за операта, С., Музика, 1983
- Стоянов, П. Проблеми на формата в творчеството на Л.Пипков, БМ, 1964, №8, с.28-30
- Тутев, Г. Моят учител, БМ, 1984, № 7, с.43-47
- Хлеббаров, Ив. Любомир Пипков. Жизнен и творчески път, С., София-пресс, 1976
- Хлеббаров, Ив. История на българската музикална култура. Увод, С., Музика, 1985
- Хлеббаров, Ив. Творческата еволюция на Любомир Пипков, С., Арткооп, 1996
- Хлеббаров, Ив. Творческият свят на Любомир Пипков, книга първа, С., Арткооп, 2000, книга втора, Арткооп, 2001
- Хлеббаров, Ив. Най-новата българска музикална култура. Митове и реалност 1944-1989, С., Арткооп, 1997
- Хлеббаров, Ив. Новата българска музикална култура. Том първи: 1878-1944, С., ДМА „Проф.Панчо Владигеров“- Хайни, 2003, Том втори, 2008
- Хлеббаров, Ив. Традициите на Мусоргски в оп. „Янините девет братя“ от Любомир Пипков, сб. „Избрано“, кн.ІІ, С., 1999, с. 48
- Христов, Дим. Музикознанието в общата система на науката, Българско Музикознание, кн. 2, 1992
- Христов, Дим. Техника на музиковедския ръкопис. Опит за навлизане във фундаментите на музиковедския творчески процес, Българско музикознание, кн. 1, 1993
- Швайцер, А. Йохан Себастиан Бах, С., Музика, 1981
- Шушулова-Павлова, М. Теоретичното наследство на Андрей Стоянов: Източници, аспекти, проекции, С., Аскони-издат, 2007
- Щабеков, П. За музикалното изкуство, С., Издателско ателие Аб, 2004
- Щърбанов, П. Триптих за един голям творец, Музикални хоризонти, 1984, №9, с.101-105
- Хаджимишев, М. Спомени за Любомир Пипков, Музикални хоризонти, 1984, №9, с.108-113
- Blume, Fr. Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Kassel, Bärenreiter, 1961

Fischer-Dieskau, D. Auf den Spuren der Schubert Lieder, Kassel, Bärenreiter, 1976

Goldschmidt, H. Vers und Strophe im Beethovens Instrumentalmusik, Beethoven-Symposion Wien, 1970, c. 97-120

Moor, G. Bin ich zu laut, Kassel, Bärenreiter, 1981

Siegmund-Schultze, W. W. A. Mozart – Ideal – Idol – Idee, Trier, 1994

Von der Weid, J. Die Musik des 20. Jahrhunderts, Fr.a.M., Insel Verlag, 2001